

**LA CONFIGURACIÓN DE LA OBRA DEL ARTISTA MILER LAGOS EN EL ARTE
CONTEMPORANEO EN COLOMBIA**

RAQUEL PAZ BERMÚDEZ

Director: Dr ELKIN RUBIANO

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estetica e Historia del Arte

2016

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mi familia, en especial a mi esposo Alejandro Castillo y a mis hijas Wanda y Julieta que me apoyaron y me animaron en todo momento. A Inés Bermúdez y Fernando Paz, mis padres que han creído en mí y a mis hermanos Sofía y Jorge que han caminado siempre junto a mí y a mi sobrina Luisa Fernanda. A mis amigos, Zoraida, David, Ángela, Marcela, Gustavo y Clara quienes me acompañaron en este proceso.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis maestros, especialmente a mi tutor Elkin Rubiano y amigos quienes leyeron aportaron comentarios a este texto, enriqueciéndolo con sus puntos de vista. A William García quién me ayudo en la recopilación de información para este escrito y fue mi compañero de biblioteca en largas jornadas. También agradezco especialmente a Miler Lagos quien me permitió acceder a su trabajo, su archivo fotográfico y estuvo abierto a responder todas mis dudas.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo analizar el objeto y el espacio como categorías fundamentales en la obra del artista contemporáneo colombiano Miler Lagos. Para esto se seleccionaron obras tales como: *Columbas* (1998), *Cimiento* (2007), *Nómadas* (2014) y las exposiciones; *El papel aguanta todo* (2008) y *Rompimiento de Gloria* (2013). Se tuvo en cuenta para la construcción del marco de análisis los conceptos propuesto desde la filosofía del arte por Arthur Danto, como fin del arte, posthistoria y el de Inminencia formulado desde la antropología del arte, por Néstor García Canclini. Así mismo se establecieron algunos lineamientos que permiten analizar los procesos artísticos contemporáneos en Colombia y trazar la relación de estos con la obra del artista. Esto se realizó a partir de lo planteado por María Margarita Malangón y por Carmen María Jaramillo. La suma de estas fuentes y el análisis de las piezas permitieron abordar las prácticas artísticas de Miler Lagos, teniendo en cuenta, tanto su carácter simbólico como contextual, a partir de la construcción de la relación arte y naturaleza, cultura y desarrollo.

PALABRAS CLAVES

Miler Lagos, Posthistoria, Inminencia, Campo expandido, Objeto, espacio, espacio expositivo, instalación, escultura, relaciones naturaleza y cultura.

ABSTRACT

This study aims to analyze the object and space as key categories in the work of Colombian artist Miler Lagos contemporary. For this selected works such as: *Columbas* (1998), *Foundation* (2007), *Nomads* (2014) and exhibitions; *The paper holds all* (2008) and *Breaking Gloria* (2013). I was taken into account for the construction of the analysis framework proposed concepts from the philosophy of art by Arthur Danto, as the end of art, Imminence posthistory and formulated from the anthropology of art, Nestor Garcia Canclini. Also some guidelines that analyze contemporary artistic processes in Colombia and trace the relationship of these with the artist's work were established. This was done from the point made by Maria Margarita Malangón and Carmen Maria Jaramillo. The sum of these sources and the analysis of the pieces allowed address Miler Lagos artistic practices, taking into account both its symbolic and contextual character, from the construction of art and nature, culture and development relationship.

KEYWORDS

Miler Lagos, Posthistory, Imminence, expanded field, object, space, exhibition space, installation, sculpture, nature and culture relations

CONTENIDO

Introducción	1
1. Una revisión conceptual sobre el arte contemporáneo: poshistoria e inminencia	5
1.1 revisión conceptual	6
1.2 los orígenes del modernismo	7
1.3 las transformaciones en el nuevo siglo	9
1.4 El arte de la posguerra	12
1.5 La mirada del arte latinoamericano en el ámbito global	16
1.6 Contexto del arte contemporáneo en Colombia	22
1.7 Estado del arte en la obra de Miler lagos	26
1.7.1 Cronología	26
1.7.2 Temáticas abordadas en la obra de Lagos	32
2. El objeto artístico en la obra de Miler Lagos	37
2.1 El objeto artístico en el arte contemporáneo	37
2.2 Aproximación a la obra de Miler Lagos	40
2.3Análisis del objeto artístico y la materialidad en la obra de Miler Lagos	44
2.3.1 Cimiento	47
2.3.2 El papel aguanta todo	53
2.3.3 Fragmentos del tiempo	59
2.3.4 Ad portas	61

2.4 El objeto como paradoja y metáfora	62
3. Las transformaciones del espacio en Miler Lagos	65
3.1 El desbordamiento de los límites y la transformación del espacio expositivo en el arte contemporáneo colombiano	65
3.2 Columbas (1998), la multiplicidad de los lenguajes y la transformación de los espacios públicos	71
3.3 Rompimiento de Gloria	76
3.3.1 Particularidades físicas de espacio Odeón	78
3.3.2 Lat 65,31 n, long 114,13 w	79
3.3.3 Construcción de rompimiento de gloria	81
3.3.3.1 Habitar el espacio	81
3.3.3.2 La obra de arte como paraje	82
3.4 Nómadas	84
3.4.1 Espacio como acontecimiento político	87
3.4.2 Espacio como paradoja entre la cultura y la naturaleza	88
3.4.2.1 Pensar el espacio	88
3.4.2.2 Un espacio para habitar.	89
CONCLUSIONES	91
ANEXOS	96
BIBLIOGRAFIA	101

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se inscribe al interior de la Maestría de Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y tiene como tema central reflexionar sobre la obra y las prácticas artísticas del artista colombiano Miler Lagos. Nacido en Bogotá en el año de 1973 y cursó estudios en la Universidad Nacional de Colombia, hasta graduarse en el año 2002 con el título de Maestro en Artes Plásticas. Es uno de los artistas colombianos más reconocidos en el medio nacional e internacional y su permanente actividad (que por supuesto continúa en marcha) le ha permitido realizar alrededor de veinte exposiciones individuales y participar en numerosas exposiciones colectivas. Ha recibido alrededor de diez distinciones honoríficas en los certámenes que ha participado, comenzó a exponer antes de graduarse de la Universidad y realizó una Tesis de Grado Meritoria. La mayor parte de sus exposiciones nacionales han tenido lugar en las ciudades de Bogotá, Medellín, Cali, Tunja y Barranquilla; a nivel internacional, ha exhibido su obra en Venezuela, Argentina, Chile, Puerto Rico, México, Brasil, Estados Unidos, Canadá, El Reino Unido, Francia y Alemania (Colarte, 2008). Su obra artística, apropia elementos de distintas culturas y relaciona diferentes medios de producción artística, entre los que se destacan valores escultóricos y gráficos articulados en el lenguaje plástico del collage, junto con el uso de medios como la fotografía y el video. Es así que encontramos un corpus bastante amplio para el análisis compuesto por más de 2000 piezas en las que se juega con la apariencia y se pregunta por las relaciones de Naturaleza y Cultura.

En relación con lo anterior, la Obra de Lagos ha causado bastante interés en la crítica internacional, generando diferentes artículos que ubican al Artista como uno de los más prometedores e importantes en las artes plásticas colombianas en la actualidad. Es por esto que es importante analizar su obra a luz de los conceptos de Inminencia y de Poshistoria del Arte Contemporáneo, propuestos respectivamente por los autores Néstor García Canclini ¹

¹ Néstor García Canclini (1 de diciembre de 1939, La Plata) es un escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural argentino. Desde 1976 reside en la ciudad de México. tras doctorarse en filosofía en 1975 en la Universidad de la Plata, tres años después gracias a una beca otorgada por el CONICET se doctoró en la Universidad de París X - Nanterre. Ejerció la docencia en la Universidad de La Plata entre 1966 y 1975 y en la Universidad de Buenos Aires en los años 1974 y 1975).1Fue también profesor visitante en diversas

(antropología del arte) y Arthur Danto² (filosofía del Arte). Los cuales crean un marco teórico para caracterizar el arte posterior a la década de los sesenta y a la caída de los grandes relatos. En coherencia con lo anterior surge la pregunta ¿Cuáles son las transformaciones de los conceptos de objeto artístico y espacio en el Arte Contemporáneo y cómo se manifiestan en las prácticas artísticas de Miler Lagos? Para contestar este interrogante fue necesario seleccionar como corpus para la interpretación algunas de las obras y exposiciones del artista. Estas son: Columbas (1998), Cimiento (2007), El Papel Aguanta todo (2008), Rompimientos de Gloria (2013) y Nómadas (2014).

En el desarrollo metodológico de este trabajo se utilizó elementos de la sociología del Arte y del marco que brinda las nuevas tendencias de la Antropología cultural para la interpretación del arte. Por esto se tuvo en cuenta elementos históricos que permitieron el desarrollo del arte contemporáneo y el contexto social en el que Miler Lagos ha realizado sus prácticas artísticas. En consecuencia, el análisis de las imágenes se da teniendo en cuenta los medios, el contexto de producción y la teoría cultural que se ha desplegado en torno al arte contemporáneo. La elección de este forma de investigación y análisis cualitativo se debe a las características de la obra de Lagos, que ha construido a partir del arte un discurso estético de carácter crítico. Sumado a lo anterior es necesario acotar que la obra de Lagos debido a su cercanía en el tiempo no cuenta con estudios a profundidad y por tanto se propone un análisis de carácter monográfico, que retoma

universidades: Universidad de Nápoles, de Austin, Stanford, de Barcelona y de São Paulo. Desde 1990 se desempeña como profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Allí dirigió hasta el año 2007 el Programa de Estudios sobre Cultura Urbana. Es también investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores dependiente del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) de México. A lo largo de su vida académica, García Canclini ha desarrollado diversas teorías referentes a los temas consumismo, globalización e interculturalidad en América Latina.

² Arthur Danto nació en Ann Arbor, Míchigan Estados Unidos de América, en 1924, y creció en Detroit. Después de pasar dos años en la Armada, Danto estudió arte e historia en la Wayne University (ahora Universidad Estatal Wayne) para luego seguir sus estudios de graduación en filosofía, en la Universidad de Columbia. Desde 1949 a 1950, Danto estudió en París con una beca Fulbright (Maurice Merleau-Ponty), y en 1951 regresó a enseñar en Columbia, donde ejerció como Profesor Johnsonian Emérito de Filosofía.

como contexto histórico el inicio del arte contemporáneo en Colombia y desde ahí sitúa la obra del artista.

Teniendo en cuenta lo anterior y el tipo de abordaje desarrollado el texto se dividió en tres capítulos: El primero titulado conceptos del arte contemporáneo, inminencia y posthistoria. El cual se centra en la revisión conceptual de la propuesta de Danto y García Canclini, caracterizando el arte contemporáneo, desde aspectos tales como la modificación del espacio expositivo, la transformación del objeto y la distribución y divulgación del arte. En este capítulo posteriormente se presenta cómo se transformó el arte colombiano y cómo esto ha permitido la exploración de nuevos lenguajes, lo anterior con el objeto de enmarcar la obra de Miler Lagos.

En el segundo capítulo se estudiaron las mutaciones del objeto artístico a partir de los conceptos posthistórico e inminencia en las prácticas artísticas de Lagos. En este capítulo se analizaron obras tales como *Cimiento* (2007) y la exposición *El papel aguanta todo* (2008) compuesta por tres obras: “*Sin título*”, “*Fragmentos del tiempo*” y “*Ad portas*”. Si bien es cierto que la obra del artista es extensa, se eligen estas piezas por reconocer en primer lugar lo significativo en el proceso propio del artista y en segundo las posibilidades que brindan en cuanto al desarrollo del horizonte interpretativo con el objeto de establecer los elementos constitutivos del arte contemporáneo. Por lo cual, el texto se estructura en cuatro apartados dispuestos de la siguiente forma: Primero, el objeto artístico y el arte contemporáneo en donde se establece algunas de las características del arte contemporáneo a partir de la propuesta de Arthur Danto y de Néstor García Canclini. Segundo, aproximación a la obra de Miler Lagos, en esta parte se establecen las características materiales y los tópicos que el artista ha trabajado a lo largo de su carrera; En un tercer momento se realiza la exploración de las obras *Cimiento* (2007) y *El papel aguanta todo* (2008) para finalizar con el análisis a partir de la noción del objeto artístico como paradoja y metáfora.

En el tercer capítulo se busca interpretar las relaciones y problemas entre obra y espacio, y las transformaciones en los espacios de exposición, de creación, de interpretación o representación en el arte contemporáneo y en las prácticas artísticas de Lagos. Para esto se tuvo en cuenta tres líneas temáticas: La primera, la transformación del espacio expositivo en el arte contemporáneo colombiano con la cual se pretende dar cuenta tanto de los procesos artísticos como curatoriales, que han permitido hablar de un desbordamiento de los límites. La segunda

línea analiza las alternativas en el manejo del espacio a través de la utilización de diversos lenguajes en la obra *Columbas* (1998). La tercera profundiza en la instalación *Rompimiento de Gloria* (2012) presentada en el Teatro Odeón, a partir de la relación entre el objeto artístico y el espacio como elementos dialógicos y de significado. Al final del capítulo se analizan estos elementos en la obra *Nómadas* (2014) dando cuenta de la condición Posthistórica de la obra de Lagos.

Capítulo 1

UNA REVISIÓN CONCEPTUAL SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO:

POSHISTORIA E INMINENCIA

En el presente apartado, se busca orientar la investigación a partir del análisis teórico de las transformaciones artísticas y que permitieron el surgimiento del Arte contemporáneo actual. Así mismo se caracteriza elementos propios de estas manifestaciones a partir del concepto de Poshistoria propuesto por Arthur Danto, quien plantea a su vez la relación de este concepto con prácticas artísticas como la transfiguración del objeto y del espacio expositivo. Sumado a lo anterior se abordara el concepto de Inminencia propuesto por Néstor García Canclini desde aspectos tales como la modificación del espacio expositivo, la transformación del objeto y la distribución y divulgación del arte. En coherencia con lo anterior se presentan las transformaciones del arte en Colombia en las últimas décadas como forma de contextualizar la obra de Miler Lagos.

La segunda parte del presente documento hace una revisión de los aportes teóricos desarrollados por María Margarita Malagón Kurka en su libro *Arte como presencia indéxica* (2010); también se hace una revisión del libro *Transpolítico, Arte en Colombia* (2012), escrito por José Ignacio Roca³ y Sylvia Suárez, así mismo se habla de lo propuesto por Carmen María Jaramillo en sus libro *Fisuras del Arte Moderno* (2002) con el fin de establecer categorías de análisis histórico y teórico que permitan entender el contexto nacional del arte contemporáneo

³ José Roca (Barranquilla, Colombia, 1962). Curso estudios de Arquitectura en la Universidad Nacional Curador colombiano; desde el 2010 hasta el 2016 Director de FLORA ars+natura, curador agregado de Arte Latinoamericano del Tate, Londres. Director Artístico de Philagrafika 2010, en Filadelfia, y Curador General de la 8a. Bienal de Arte de Mercosur en Porto Alegre, Brasil (2011). Director del programa de artes del Banco de la República (BRC) en Bogotá durante diez años. Fue co-curador de la I Trienal Poligráfica de San Juan, Puerto Rico (2004); la 27 Bienal de Sao Paulo, Brasil (2006); el Encuentro de Medellín MDE07 (2007); el proyecto de intervenciones artísticas Cart(ajena) en el marco del IV Congreso de la Lengua Española en Cartagena de Indias, Colombia (2007), y de numerosas exposiciones en América latina, Estados Unidos, Europa y Asia. Fue jurado de la 52 Bienal de Venecia (2007) y desde el 2005 está vinculado con el Periódico ARTERIA siendo asesor en sus primeros años y miembro del consejo editorial desde el 2009.

durante el periodo comprendido entre 1992 y 2012; y finalmente se revisa el estado del arte en las publicaciones que aparece reseñado el artista Miler Lagos hasta el momento presente.

1.1 Revisión conceptual

En este apartado se pretende analizar el paso del modernismo al momento poshistórico, teniendo en cuenta las rupturas y cambios que surgieron en la historia del arte dando origen a diferentes prácticas artísticas y discursos estéticos. Los cuales se independizan paulatinamente del relato hegemónico de la historia occidental, esto con el objeto de enmarcar la práctica artista de Miler Lagos en el arte contemporáneo. Para esto, es pertinente abordar el concepto de arte contemporáneo en relación con las principales nociones y conceptos que lo hacen posible, teniendo en cuenta las condiciones históricas y sociales en que se produce. De acuerdo con Arthur Danto el concepto de arte emerge y se transforma en la historia a partir de los relatos fundamentales de gran valor cultural. En su libro *Después del fin del arte*, Danto (2006), hace una revisión de los principales relatos que legitiman la producción artística durante la denominada por Hans Belting *era del arte*, (Belting, 1986, pág. 49) y argumenta que el arte producido después de la *era del arte*, es decir, el arte contemporáneo y el arte postmoderno, presentan una relación completamente distinta con los relatos legitimadores, en lo que podría denominarse la condición posthistórica.

Desde esta perspectiva el concepto de arte tiene un desarrollo histórico, con etapas evolutivas diversas y un final, manifestando un proceso con un sentido específico. De este razonamiento es posible inferir que hubo una era antes del arte (Belting, 1986) también que la actualidad se define como una era después del fin del arte (Danto, 2006). Sobre la era antes del arte, Arthur Danto se refiere al libro *Semejanza y Presencia* de Hans Belting, dando por sentado que durante la edad media los objetos de culto no eran considerados arte como tal⁴. Por lo tanto la era del arte se

⁴ “Belting publicó después un asombroso libro que traza la historia de las imágenes piadosas en el Occidente cristiano desde los tiempos romanos hasta, aproximadamente, el 1.400 d.C., al cual le dio el sorprendente subtítulo de *La imagen antes de la era del arte*. Eso no significaba que esas imágenes no fueran arte en un sentido amplio, sino que su condición artística no figuraba en la elaboración de las mismas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva. En consecuencia esas imágenes -de hecho iconos- tuvieron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que tuvieron las obras de arte cuando ese concepto apareció al fin y comenzó a regir nuestra relación con ellas algo semejante a unas consideraciones estéticas. Ni siquiera eran consideradas en el

inicia con el Renacimiento ya que durante este período histórico, las obras comenzaron a ser apreciadas como objetos de alto valor estético y atribuidas a su autor individual en virtud de su talento excepcional. Si bien la mayoría de las imágenes creadas en el Renacimiento se ocupaban de temas religiosos, su valor no consistía tanto en ser objeto de veneración y obediencia como sucedió durante la edad media, sino que su valor consistía principalmente en la singularidad del estilo del artista. Este análisis le permite a Danto desarrollar parte de su tesis, más específicamente sobre el objeto artístico en el arte contemporáneo dado que define dos categorías que caracterizan la obra de arte en la denominada era del arte, que son, uno, el reconocimiento de un autor (singular) y dos, el estilo individual (singular).

Retomando a Gombrich, Danto plantea el problema estético de la mimesis como un rasgo fundamental del relato histórico del arte inaugurado por Giorgio Vasari⁵. En este sentido, el arte pre modernista se fundamenta entonces en una relación de semejanza entre el modelo representado y las formas plásticas de representación, de tal manera que las imágenes pueden ser leídas con el sentido del relato o los relatos socialmente establecidos como verdaderos. La identidad entre la imagen y el lenguaje de la cultura constituye la representación constitutiva del arte pre modernista fundamentado estéticamente en la imitación de los cuerpos en la profundidad del espacio.

1.2 Los orígenes del modernismo

Clement Greenberg interpreta la ruptura entre el arte pre moderno y el modernista como determinado por los límites de la experiencia del artista en el espacio y el tiempo, y considera que en la pintura modernista se presenta una toma de conciencia análoga a la revolución

sentido elemental de haber sido producidas por artistas (seres humanos que hacían marcas en unas superficies), sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso, como la impresión de la imagen de Jesús en el velo de Verónica.” (Danto 2006, págs. 25 – 26).

⁵ “El libro de Vasari se tituló *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, pero en los términos de su tema épico, fueron los pintores los que crearon la historia. No es fácil ver a la arquitectura como un arte mimético, y aunque se pueda argumentar que la arquitectura del Renacimiento, buscaba emular a la arquitectura clásica, ésta no es la forma adecuada de imitación que nos permite hacer el paralelismo entre la pintura y la arquitectura.” (Danto, 1996, P.70 – 71.)

filosófica kantiana. Para Greenberg el modernismo inicia con Manet ⁶, mientras que Danto sostiene que el modernismo comienza con Van Gogh y Gauguin. No obstante, el argumento según el cual la pintura modernista se libera de la representación mimética de los objetos, para destacar la apariencia subjetiva de la representación limitada por el espacio y el tiempo, permanece constante en ambos autores.⁷

Siguiendo el razonamiento de Greenberg, Danto reconoce una ruptura evidente entre el estilo romántico y el arte modernista durante el siglo XIX⁸. El relato del arte modernista se fundamenta en el pensamiento crítico de Kant⁹, estableciendo una perspectiva histórica racionalista como base de la interpretación estética. El arte modernista rompe con el relato de la representación orgánica, restituyendo un nuevo relato; el relato científico, filosófico o estético-político definido

⁶ “Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual se manifestaban las superficies planas en que eran pintadas. La historia del modernismo se desplazó desde allí a través de los impresionistas, quienes abjuraron de la pintura de base y las veladuras para que el ojo no dudase de que los colores que usaban eran pintura que provenía de tubos o potes, hasta Cézanne, que sacrificó la verosimilitud o la corrección para ajustar sus dibujos y dibujar más explícitamente la forma rectangular del lienzo.” (Greenberg 1960).

⁷ “El cambio desde el arte premodernista al arte del modernismo, si seguimos a Greenberg, fue la transición de la pintura mimética a la no mimética. Eso no significa, afirma Greenberg, que la pintura se tuviera que volver no objetiva o abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en el modernismo, mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista. Gran parte de este libro, concerniente al relato de la historia del arte, postula que Greenberg es el narrador más grande del modernismo.” (Danto, 1996, P.30)

⁸ “El manierismo sigue a la pintura renacentista y es sucedido por el barroco, este a su vez por el rococó, que también es seguido por el neoclasicismo, al que sucede el romanticismo. Éstos implicaron cambios decisivos en el modo en que el arte representa al mundo, cambios, podría decirse, de coloración y temperamento, desarrollados a partir de una reacción contra sus antecesores y en respuesta a todo tipo de fuerzas extra artísticas en la historia y en la vida. Mi impresión es que el modernismo no sigue en ese sentido al romanticismo: el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación. La pintura comienza a parecer extraña o forzada; en mi propia cronología, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas.” (Danto, 1996, P.30.)

⁹ “Concibo a Kant como el primer modernista verdadero porque fue el primero en criticar el significado mismo de crítica.” (Greenberg 1960).

en su respectivo manifiesto, como una decisión autoconsciente frente a la historia, que hace posible la transformación de la representación de acuerdo con el espacio y el tiempo.

Aunque el tratamiento de la superficie no constituye el único índice de evolución histórica de los valores estéticos en el arte de la pintura, en el relato instaurado por Greenberg, la superficie pintada es lo verdadero en el sentido histórico de este arte. El progreso del modernismo en relación con el arte pre modernista consiste en la afirmación de la imagen como pintada en una superficie sin la necesidad de un modelo por representar. Pintura modernista que ya no representa otro relato que el de su propio campo de experimentación plástica en el límite de la historia. Desde esta perspectiva teórica, el arte modernista surge como una construcción que se reintegra al relato de la historia por medio del sentido crítico e histórico trazado en la Filosofía de la Historia de Hegel. La epistemología Hegeliana es la columna vertebral de la interpretación de la historia de las ideas y de la cultura occidental constituyéndose como un paradigma de la filosofía de la historia y ejerciendo una influencia en la Estética.¹⁰

1.3 Las transformaciones en el nuevo siglo

“Realmente Marx y Engels no caracterizaron, mediante una negación, el inevitable resultado de la historia, consistente en: que ésta se podría liberar del conflicto de clases que había sido su fuerza directriz. Sintieron, en algún sentido, que la historia se podría detener cuando las contradicciones de clase se hubieran resuelto, y que el periodo posthistórico podría ser en cierto modo una utopía.” (Danto, 1996, P.58 – 59.)

¹⁰ “Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y sigue siendo para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte. (Hegel, Aesthetics, II (trad. Cast.: Estética, I p.17). p.53).

Durante las primeras décadas del siglo XX.¹¹, los artistas no pueden sustraerse del conflicto político-filosófico y asumen su compromiso con la sociedad en términos de una crítica radical de la representación tradicional, desplazando el problema de *cómo puede representarse artísticamente la realidad*, hacia el problema de lo que el arte *debe ser*. No es cuestión de representar la realidad con una apariencia subjetiva, sino de construirla nuevamente, por medio de la experimentación crítica con los elementos formales. La representación naturalista, mimética o no mimética, parece insuficiente para expresar la necesidad social de construir una nueva civilización que universalice y materialice verdaderamente los ideales de la Revolución Francesa, por medio de un activismo artístico (político) expresado en forma de *manifiestos* y movimientos artísticos.¹²

Si bien esta era la situación del Arte en Europa, otro era el ambiente que se vivía en América latina, pues tanto en las plásticas como en la literatura el problema fundamental era de carácter identitario y la búsqueda de las raíces de una cultura nacional. De ahí que se pueda afirmar que si bien los artistas latinoamericanos tienen contacto y conocen los desarrollos artísticos de la vanguardia europea, estaban en su propia búsqueda. Dicha circunstancias estaban atravesadas por un discurso político que reflejaba problemáticas como la lucha indígena, la presencia de las negritudes y la construcción de un discurso nacional que se apartaban de la colonización europea.

¹¹ En el siglo XX, la Primera Guerra Mundial (entre 1914 y 1918) transforma nuevamente el panorama político europeo, produce un notable crecimiento de los centros urbanos y gran parte del territorio rural se ve seriamente devastado por los combates militares. La relación del individuo con el desarrollo técnico científico le sumerge en un presente dinámico y convulsivo, mientras la evidente desigualdad entre los hombres, la lucha de las clases sociales en oposición permanente y la confrontación militar a gran escala, fomenta el desencanto frente al papel de la burguesía en la conquista de los ideales libertarios, conduciendo en Rusia a la Revolución de 1917.

¹² “Así cada uno de los movimientos vio su arte en términos de un relato de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o sólo a penas reconocida. Cada una fue apoyada por una filosofía de la historia que definió el significado de la historia como un estado final que es el verdadero arte.” (Danto, 1996, Págs.50 – 51.)

La proliferación de estilos artísticos vanguardistas obedece a la multiplicidad de alternativas filosóficas y políticas que se derivan del análisis histórico de la imagen *en general*. Pablo Picasso encuentra en la escultura africana una importante fuente de inspiración para el cubismo, pero el artista español no representa los contenidos mágicos o anímicos que alimentan la producción africana, más bien encuentra un conjunto de rasgos formales que le permiten abordar casi cualquier temática (una mesa, un rostro, un bombardeo) sin recurrir a la representación retiniana del modelo, tan cultivada en la tradición occidental.

Si bien la obra de Picasso retoma elementos primigenios de las culturas africanas, por su parte los artistas latinoamericanos toman elementos de las culturas indígenas y de la cultura popular con el fin de reivindicar a través de la imagen las luchas populares. A este respecto se debe tener en cuenta que el arte latinoamericano tuvo diversas vertientes, como diversa es la realidad del continente. No van a ser iguales las búsquedas artísticas en aquellos países de fuerte presencia indígena, que en aquellos países, como el nuestro, más abiertos a la influencia europea. No obstante se puede ver en movimientos como el muralismo mexicano que tiene su antecedente en Guadalupe Posada, el cual inicia una línea de arte político donde los valores de la revolución mexicana estaban presentes. Otro ejemplo claro de la transformación vanguardista en América latina se da a través del movimiento antropofagia en Brasil con la obra Tarsila do Amaral la cual presenta paisajes de su país con una vegetación y fauna de variados colores, de formas geométricas y planas con influencias cubistas. No obstante, en su obra se puede apreciar los orígenes africanos de la cultura brasileña reconociendo así la multiculturalidad y revirtiendo los relatos hegemónicos de la colonización y la esclavitud.

Tanto en Europa como en Latinoamérica la teoría y práctica se complementan en cada movimiento artístico logrando la coherencia del estilo individual con el de la vanguardia y propagando sus efectos entre las artes (pintura, escultura, arquitectura, etc...). En todo caso el modernismo de las vanguardias supone la evolución del arte como un progreso de la conciencia subjetiva hacia la autoconciencia histórica, mediado por la superación del pasado y la tradición.¹³

¹³ “En el relato modernista el arte más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte.” (Danto, 2006, Pàg.31.)

1.4 El arte de la posguerra

Después de la segunda guerra mundial con la derrota de las Potencias del Eje (Alemania, el Imperio del Japón y el Reino de Italia), la configuración del poder en la tierra se polariza entre el bloque capitalista occidental, encabezado por los Estados Unidos de América, y el bloque oriental, encabezado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. El capital cultural de las naciones derrotadas pasó a incrementar el poderío de los vencedores, enriqueciendo la diversidad expresiva de los estilos modernistas enfocados principalmente en la abstracción pura.

El circuito comercial del arte, dominado por el relato greenberiano del modernismo, se ve permeado por la interdependencia entre arte modernista (desarrollado en el linde de la historia) y arte folclórico (subdesarrollado o producido más allá del relato de la historia), hacia la década del 60 del siglo XX el arte conceptual, el posvanguardismo y el pop suscitan nuevas posibilidades de realización estética ante el purismo del relato modernista.¹⁴ Cabe anotar que la categoría arte folclórico utilizado por Grenberg es una forma despectiva que denota un discurso hegemónico y eurocentrista.

Hacia la década de 1960, la industrialización se propaga como modelo de desarrollo en todo el mundo y territorios periféricos que habían permanecido aislados e inmutables durante siglos comienzan a consumir productos industriales de fama mundial. Mientras la naturaleza se industrializa, la industria se vuelve natural y sus productos respectivos (los productos de la tierra y los productos industriales) se distribuyen por los circuitos del mercado internacional por medio

¹⁴ “En los sesenta hubo un paroxismo de estilos, en el que me pareció (esa fue la base de que hablase, en primer lugar, del fin del arte) y gradualmente se hizo claro, primero a través de los nouveaux realistes y del pop, que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado meras cosas reales. Para utilizar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la Brillo Box de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados. Además, el arte conceptual, demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía.” (Danto, pág.35.)

de la publicidad y los medios masivos de comunicación. En este sentido los productos de las distintas sociedades desarrolladas y subdesarrolladas se equiparan en el mercado como *meras cosas reales*, al interior de una cultura popular que las jerarquiza en función de la capacidad de consumo. Durante la década de 1960, la influencia de Marcel Duchamp en el arte de Europa y Norteamérica, manifestó una reacción frente al arte modernista y su correlativa crítica formalista, por medio de *ready-mades*, *happenings* y documentación textual. Los artistas conceptuales realizaron sus obras de manera autónoma produciendo un clima de escándalo y transgresión que abrió campo a nuevas perspectivas en el arte y la crítica.¹⁵

El arte, considerado como mercancía de consumo excedentario, es decir como valor no indispensable en las condiciones básicas de la reproducción social, deriva su alto valor del estatus socioeconómico que aporta a quienes pueden comprarlo y comprenderlo en relación con el nivel de conciencia histórica que las obras evidencian. En consecuencia, el orden económico de la segunda postguerra reivindica la libertad privada de consumir mercancías muy variadas en su forma y su función, desdibujando los límites entre el arte y la realidad. Así, la tendencia de las prácticas artísticas se enfoca en problematizar filosóficamente las nociones de realidad y progreso, en lugar de limitarse al desarrollo progresivo del relato modernista establecido por la crítica formalista. Desde este momento el relato greenberiano del progreso resulta insuficiente para fundamentar la creación artística a partir de la unidad estilística, la especificidad de los medios plásticos y el sentido único de la historia; por lo anterior, Arthur Danto propone la necesidad de pensar el arte después de la era (greenberiana) del arte, a partir de una mirada desprovista de un relatos hegemónico absoluto.¹⁶

¹⁵ “La crítica habló entonces de la desmaterialización y desmitificación del objeto de arte, se señaló que el principal propósito de este nuevo tipo de obras era indagar en los fundamentos del concepto arte, y se argumentó que el progreso y el formalismo (baluartes del pensamiento modernista), lejos de involucrarse con la vida del individuo o de la sociedad, se limitaban a buscar el refinamiento y la purificación de los distintos medios artísticos como un fin en sí mismo”. (Garzón, 2005, p.11)

¹⁶ “El arte contemporáneo podría haber sido algún tiempo el arte moderno producido por nuestros contemporáneos. Hasta cierto punto esta forma de pensamiento dejó de ser satisfactoria, lo que resulta evidente al considerar la necesidad de crear el termino posmoderno. Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término contemporáneo como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal. Pero quizá posmoderno sea un término demasiado fuerte y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo. En realidad me parece que el término posmoderno designaría cierto

Danto menciona lo dicho por Robert Venturi en 1966 en su el libro Complejidad y contradicción en arquitectura, con el objetivo de mostrar las características del arte contemporáneo:

“ hay una valiosa fórmula para reconocer los rasgos estilísticos del arte posmoderno: elementos que son híbridos más que *puros*, comprometidos más que *claros*, *ambiguos* más que *articulados*, perversos y también *interesantes* Se podría pensar en el arte posmoderno como un conjunto formal en el que los módulos o elementos puros, extraídos del arte modernista, son recompuestos, deconstruidos o accidentados, presentando un aspecto dinámico e indeterminado que desborda los límites propios del arte abstracto y de las vanguardias. Utilizando esta fórmula, se obtendría una lista coherente y homogénea de obras posmodernas donde figurarían las de Robert Rauschenberg, las pinturas de Julián Schnabel, David Salle y la arquitectura de Frank Gehry. Por consiguiente, se podría excluir de este estilo, parte del arte contemporáneo, como las obras de Jenny Holzer o las pinturas de Robert Mangold entre otros muchos”.

Danto define entonces los rasgos del arte contemporáneo como un conjunto sin estilo particular, en el que la imagen *apropiada* (de apropiación) constituye la piedra angular de la experimentación y la interpretación filosófica en torno a la pregunta: ¿qué es el arte?¹⁷. La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte según Danto surgió cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites del arte modernista y descubrieron que estos cedían. Todos los artistas destacados en la década de 1960 tuvieron una sensación vívida de los límites trazados por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que transgredieron condujo posteriormente a la condición posthistórica del arte en que nos encontramos. El verdadero descubrimiento filosófico, siguiendo a Danto, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte. El problema filosófico de nuestro tiempo

estilo que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer, rasgos del barroco o del rococó.” (DANTO, 2006, Pág.33.)

¹⁷ “Cualquier cosa que se hubiera hecho antes, se podría hacer ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico. Por ejemplo un artista apropiacionista como Mike Bidlo pudo mostrar cuadros de Piero della Francesca con los que se apropiaba enteramente de la obra de Piero.” (DANTO, 2006, Pág.34.)

consiste en argumentar por qué son obras de arte, sin restaurar el sentido de progreso histórico definido por el relato modernista y su intrínseca pretensión de verdad¹⁸.

Partiendo de la mirada posthistórica de Danto es posible generar nuevas interpretaciones frente a los fenómenos artísticos del mundo contemporáneo abordando el campo del arte como un todo que relaciona múltiples perspectivas disciplinares, culturales, económicas y políticas. Es claro que nos encontramos todavía ante las puertas de un mundo caótico en el que las luchas de clases no han terminado y que las diferencias entre los poderosos y los sometidos aumentan cada día. Paradójicamente, mientras en el campo artístico se ha logrado una libertad casi total en relación con los medios y los relatos que permiten legitimar lo que es arte, la realidad del individuo en la sociedad global presenta una multiplicidad de límites políticos y diferencias de potencial económico y cultural en donde la consigna “todo está permitido” pierde vigencia.

Ahora bien, podemos entender la tesis de Danto como una noción del pensamiento fuera de los límites de la historia, como sustrato de la condición humana desde la cultura y principalmente desde el arte, con esto define categorías como espacio y tiempo, los cuales son elementos que pueden modificar la forma en que se interpreta la realidad o se construye, así mismo un segundo elemento que se puede interpretar son las *posibilidades técnicas*, que se manifiestan en el objeto artístico, como en el caso de los tubos de óleo, la cámara fotográfica, el cine entre tantos.

A partir del texto de Danto se elabora Una tabla de caracterización del objeto artístico teniendo en cuenta tiempo, el espacio e imagen, a manera de síntesis de lo desarrollado por el autor.

¹⁸ “En contraste, el arte contemporáneo, no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte.” (Danto 1996, pp. 27 – 28).

Era del arte	Objeto artístico en Danto	Espacio Danto	Tiempo Danto	Imagen
Renacimiento	Imagen-Mimesis	Templo	Histórico, sagrado y Eterno	Estilo
Modernidad	Imagen-Representación- mimético o no mimética	Palacio	Histórico, político, nacionalista	Estilo
Modernismo	Abstraccionismo-Construcción de realidad, noción de objeto artístico.	Colección, museo	Histórico, evolutivo futuro y autoconciencia	Estilos, vanguardias
Contemporáneo	No es determinado .No se diferencia del objeto no artístico (Brillo Box). Puede ser un objeto de la cotidianidad puesto en el contexto del arte (rady made. La fuente de Duchamp) No es necesario objeto para ser arte (desmaterialización, performances). No es necesario que permanezca (Efímero, Land art).	No determina do - relación espacio tiempo	Presente-pasado	Sin Estilos, multiplicidad, movimiento

1.5 La mirada del arte latinoamericano en el ámbito global

Néstor García Canclini, en su libro *La sociedad sin relato* publicado en el año 2010, señala el carácter inminente de la crisis cultural entre la autonomía de la creación artística y los procesos de inserción cultural del arte. Si bien el progreso del arte modernista ha perdido su capacidad de fundamentar teóricamente el desarrollo del arte posthistórico, las estrategias de transgresión empleadas por los artistas para redefinir el arte (Duchamp, Warhol, Beuys, Manzoni, entre otros)

y resistir a las tendencias establecidas en su tradición cultural, han sido apropiadas por toda clase de grupos sociales que emplean dichas estrategias en otros campos del saber, la economía y la política, para reinstaurar el dominio de la representación institucional y el ejercicio de poderes seculares.

El papel de los museos y las galerías en el marco de la posthistoria, cobra una importancia más relevante en la producción artística, de la que tuvieron en épocas anteriores, puesto que su función de extensión y divulgación cultural aparece como un fin democrático y neutral en un contexto dominado por los intereses de los capitales transnacionales. De acuerdo con el libro *La sociedad del espectáculo* escrito en 1967 por Guy Debord, los relatos tradicionales de la cultura local o regional definen la identidad del sujeto contemporáneo, pero su actualización en el presente responde a la necesidad de relacionarse con mercancías y procesos de producción que exceden los propios relatos.¹⁹ Ante la imposibilidad de definir teóricamente el arte en la posthistoria, el individuo contemporáneo encuentra en los museos, las galerías e instituciones del campo artístico, las estructuras de representación social que le permiten reconocerse y comprender su situación en la cultura global. Sin embargo estas instituciones concebidas con propósitos más o menos altruistas son financiadas con recursos de los estados nacionales y con capitales privados, para garantizar su desarrollo sostenible, en relación con las contingencias del mercado, la oferta y la demanda. Los museos tradicionales, destinados a conservar los tesoros culturales de la humanidad, tienen que modificar sus ideales estéticos por medio de estrategias de inserción en la vida cotidiana de las personas. Si la gente no se interesa en el museo, este tiende a perecer, de tal modo que sus presupuestos teóricos deben adaptarse al contexto posthistórico

¹⁹ "En consecuencia la vida auténtica, la cultura original, es sustituida por una representación civilizada de los lugares comunes, produciendo la primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social que había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del ser en el tener. La fase presente de la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo toda realidad individual se ha transformado en social, dependiente directamente del poder social, conformada por él. " (Deborg, 1967 pág17)

del fin de los relatos fundamentales, para establecer nuevas relaciones con el público sin perder su representatividad cultural.²⁰

En los albores del siglo XXI, los museos son los principales agentes sociales que definen lo que es el arte y la cultura. Los artistas, antes amparados en la autonomía que les garantizaba la especificidad de los lenguajes y medios plásticos, comienzan a producir obras destinadas a los museos para garantizar su estatus en el contexto profesional y comercial, convirtiéndose generalmente en funcionarios del aparato de representación social, o siguiendo a Debord, como actores dependientes del espectáculo. Independientemente del talento, la creatividad o la voluntad de transgresión del artista, su relación directa con el museo es lo que lo define como garante de valores culturales dignos de reconocimiento social. La evidente asimetría entre la autonomía de la institución y la del artista, conduce con frecuencia a que el artista se convierta en gestor de las políticas del museo, desarrollando obras muchas veces inofensivas desde el punto de vista institucional o puramente neutrales en el aspecto estético y conceptual. En este sentido García Canclini llama la atención sobre la inminencia en los procesos artísticos contemporáneos.²¹

Decir que el arte se sitúa en la inminencia, significa que configura una relación con la realidad mediada por *lo posible*; no es una relación directa con lo que socialmente se considera real sino la puesta en escena del pensamiento con respecto a los relatos y su pretendida veracidad. Se trata de cuestionar o problematizar el sentido de los relatos culturales a partir de las vecindades y relaciones posibles entre los mismos. La realidad se presenta como relativa a la conciencia cuando ésta interpreta la obra de arte contemporánea como una configuración de

²⁰ “La asistencia masiva a museos de arte contemporáneo hace dudar del efecto de distinción para las élites culturales: en 2005 – 2006 el MOMA de Nueva York tuvo 2’670.000 visitantes, el Pompidou de París 2’500.000 y la Tate Modern, la atracción más popular de Londres, recibió cuatro millones. La difusión mundial por Internet, que permite conocer obras exhibidas, en muchos países, así como las críticas y las polémicas al instante, redujo el secreto y la exclusividad de esos santuarios.” (García Canclini, 2010, pág.10).

²¹ “¿Reside el éxito del arte en su carácter “inofensivo” o “ineficaz”? el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso.” (García Canclini 2010, Pág.12.)

verdades posibles, no absolutas. La inminencia así concebida, supone relaciones indirectas entre evidencias de lo real desprovistas del relato o los relatos que las fundamentan. En consecuencia las obras dotadas de inminencia no simplemente “suspenden” la realidad entre signos de interrogación, también se sitúan en un nivel hipotético, cuando lo real es posible mas no se ha realizado como tal. Desde esta mirada los hechos son tratados como acontecimientos que están a punto de ser.²²

Entre las estrategias de transgresión y las posibilidades de autonomía artística que tienen lugar en las instituciones del campo de las artes, García Canclini ofrece algunos ejemplos de “inminencia artística”. Entre los cuales se destaca la acción ejercida en 1989 por Bernard Bazile cuando destapó una de las latas de *Mierda de artista* de Piero Manzoni; Este acto mostró el desfase entre la realidad del contenido, el imaginario del contenedor y la simbólica del conjunto. La lata se encontraba un pedazo de estopa, no propiamente excremento humano y el hallazgo resultó uno de los más puros momentos de transgresión de las fronteras del arte. Posteriormente Bazile exhibió la plusvalía lograda por medio de su acción transgresora, al vender la lata destapada de Manzoni, por medio de Pailhas de Marsella, al doble del precio inicial. (Heinich, 1998: 92).

Pasado el siglo XX las obras de arte se convierten en los relatos (no trascendentes) del presente contemporáneo. Los paradigmas del desarrollo progresista son sustituidos por narrativas múltiples e inmanentes que no están determinadas por un único sentido histórico. La fragmentación de la realidad histórica en realidades parciales e irreductibles, hace pensar en las creencias y los saberes científicos al nivel de relatos posibles, no como hechos confirmados. Algunos relatos son creídos por islamistas, otros por fundamentalistas cristianos, otros por seguidores de un caudillo sin que pueda establecerse cuál es el más verdadero; a menudo estos

²² “Desde Marcel Duchamp hasta fines del siglo pasado una constante de la práctica artística fue la transgresión. Los medios de practicarla en cierta forma contribuían a reforzar la diferencia. La historia contemporánea del arte es una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que los separa.” (García Canclini, 2010, P.15.)

relatos pierden adeptos, dejan caer su eficacia por disidencias o se desmenuzan en parodias de sí mismos.²³

De manera contraria al caso de Europa, Latinoamérica sufrió el final del siglo XX un desarrollo desigual y combinado de concentraciones de riqueza y reorganizaciones políticas e institucionales, pasando del multiculturalismo, entendido como reconocimiento de las diferencias al interior de cada nación, a los conflictos interculturales dentro de una geopolítica global en que todas las sociedades resultan interdependientes.²⁴ No puede comprenderse a fondo la situación de Latinoamérica sin tener en cuenta la injerencia de los Estados Unidos en las políticas de la región ya que su influencia en el desarrollo económico y cultural es determinante. El 15 de septiembre de 2008 quiebra la compañía global de servicios financieros de Estados Unidos, Lehman Brothers y millones de personas perdieron su trabajo, inversiones, ahorros y quebraron en cascada tiendas, fábricas y otros bancos. Muchas fundaciones suspendieron sus financiamientos a museos, proyectos culturales e investigaciones científicas. Philippe Vergne – director de Dia Art Foundation – se preguntó en una conferencia dada a mediados de 2009 en Saint Louis por el significado de que ese 15 de septiembre de 2008 fuera también el día en que Damien Hirst ganará 198 millones de dólares al montar su propia subasta personal, sin mediación de galeristas, en Sotheby.” (García Canclini, 2010, pág. 20) “Provocativa coincidencia”, la llamó Anthony Huberman puesto que el día en que el mercado se mostró imperfecto e impredecible, la maniobra estética de Damien Hirst llevó su autonomía a un “refrescante” y “cínico” replanteamiento de las reglas de la economía artística, para escapar de las “locuras eufóricas del mercado del arte”. En efecto, el carácter posthistórico de la civilización contemporánea tiene sentidos diferentes para

²³ “La penúltima gran narrativa (occidental) auspiciada por la caída del Muro de Berlín en 1989, imaginó que habría un solo mundo con un único centro –Estados Unidos- y que su estilo de modernización capitalista, según Francis Fukuyama, volvería homogéneo el planeta. Ese Gran Relato duró hasta que la otra Gran Caída, de las Torres Gemelas, giró la mirada hacia los argumentos de Samuel Huntington sobre la persistencia de civilizaciones en choque, el poder compartido del inglés con otras lenguas y la multipolaridad económica y cultural.” (GARCÍA CANCLINI 2010Pág.18.)

²⁴ “Si miramos desde América Latina, las actuales democracias tienen más que ver con otras fechas: el fin de las dictaduras en el Cono Sur y en Centro América a mediados de los ochenta las crisis económicas de 1994 y 1995, el abandono de proyectos nacionales como el de México a partir de 1982, que se consolidó desde 1994 con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Se trata de eventos que agravaron la desigualdad y la descomposición del capitalismo en esta región.”. (GARCÍA CANCLINI 2010Pág.19.)

cada región del mundo. Derivada de la mirada modernista, la autonomía política de las naciones se transformó en interdependencia regional e internacional, en el periodo posthistórico. En el mismo sentido, el arte se volvió postautónomo (interdependiente del mercado mundial y de las formas de espectáculo político) en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos legitimadores de la verdad artística²⁵.

En el pensamiento estético modernista, las formas prevalecen sobre la función y la autonomía del arte reside en la generación de públicos diversos que se relacionan con las obras usando criterios de valorización distintos de los empleados por los poderes religiosos o políticos. Pierre Bourdieu supo comprender que uno de los rasgos de la modernidad era la construcción de campos autónomos, donde los artistas se asociaban con quienes tenían que ver con su trabajo dentro de ciertos límites sociales e institucionales, pero su trabajo sociológico fue más allá del vínculo entre arte y sociedad, para construir una teoría muy sofisticada y rigurosa sobre las maneras en que el arte se separó de sus condicionamientos externos²⁶. Mientras Bourdieu hablaba de *campos*, Becker pensaba en términos de *mundos del arte*. Ambos entendieron que la definición, la valoración y la comprensión del arte se llevan a cabo en espacios y circuitos *autónomos*. Esta independencia y autorregulación de las prácticas artísticas, realizada por quienes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido en el momento posthistórico²⁷.

²⁵ “El estado de época luego del fracaso soviético y las recurrentes catástrofes capitalistas es “un fin de la historia” en un sentido distinto al de Fukuyama: una pérdida de experiencia histórica. Esta organización “presentista” del sentido se agudiza, tanto en el arte como en la vida cotidiana, por la obsolescencia de las innovaciones tecnológicas.” Huberman, 2009: 109.

²⁶ “Las obras y las prácticas de los artistas están condicionadas, pero no por el todo social sino por ese conjunto de relaciones en las que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo. Gracias a Bourdieu salimos de la oposición abismal y abstracta entre el individuo creador y la sociedad capitalista para comprender las tensiones entre proyectos artísticos y condicionamientos concretos de galerías, museos, críticos, coleccionistas y espectadores.” (García Canclini, 2010, P.32.)

²⁷ “En el dialogo que tuvieron en 1999 Pierre Bourdieu y Hans Haacke – uno desde la sociología de las prácticas intelectuales y políticas, otro desde las experiencias de artista -, intentaron razonar sus decepciones: los intelectuales se han pasado del pensamiento crítico a la gestión, los estados dan cada vez menos dinero y quieren controlar más, Europa se fue plegando al modelo estadounidense de ceder a

Por lo anterior, es posible constatar que la pérdida de autonomía de los artistas en relación con los museos, se manifiesta de manera análoga entre los museos y los públicos que los visitan, e incluso, esta pérdida de autonomía se evidencia en los diversos campos del saber, abriendo paso a estudios de carácter interdisciplinar. Este proceso de disolución de los límites entre los diferentes campos y mundos del arte no es exclusivo de Europa sino que constituye una exigencia inevitable en todos los territorios integrados por el capitalismo financiero, incluidas por supuesto, Latinoamérica y Colombia, aun cuando en nuestro país este proceso tenga sus propias características. La Bienal de La Habana iniciada en 1984, fue un evento concebido exclusivamente para artistas de naciones que se encontraban fuera de la hegemonía artística, inaugurando la tendencia de bienales centradas en sus propias regiones y en países de la periferia. En el contexto colombiano, la influencia de las bienales trajo consigo un cambio sustancial en las estrategias de interpretación de los signos del arte, propiciando la reflexión posthistórica de los lenguajes plásticos²⁸.

1.6 Contexto del arte contemporáneo en Colombia

En el anterior apartado se observaron varias de las transformaciones que operan en la producción y circulación del arte en lo que Arthur Danto denomina como periodo Posthistórico y García Canclini como sociedad sin relato. Estos cambios tuvieron sus propias dinámicas en los círculos, procesos de producción y de divulgación en Colombia, siendo finales de la década del 60 y principios de los años 70, el punto de ruptura tanto ideológico como social que permitió la transformación de las Artes. Sobre este proceso Carmen María Jaramillo en su texto *Fisuras del arte moderno nuevas propuestas* (2002) señala:

sponsors privados la sobrevivencia de museos, radios y televisoras, escuelas, hospitales y laboratorios.” (García Canclini, 2010, P.34.)

²⁸ “Esto fue en parte el resultado de las “guerras de la cultura” que se dieron en el medio norteamericano en la década de 1980, momento en el cual se negociaron los derechos de representación de las minorías raciales, étnicas, sexuales y culturales. La llamada “corrección política”, resultado de la socialización de estos logros hasta llegar al ámbito ampliado de la opinión pública, tuvo como uno de sus efectos la necesidad imperiosa de todo proyecto de carácter internacional de tener una fuerte presencia de artistas fuera del canon euronorteamericano. Allí se abrieron posibilidades hasta entonces inexistentes para el arte de América Latina, Europa del Este, África y Asia oriental.” (Roca / Suárez, 2012, P.18.)

En los inicios de los sesenta en Colombia, comenzó a cuestionarse la clasificación rígida de los medios y lenguajes del arte. Con la fragmentación de la imagen y la aparición del objeto se agrietaron los límites estrictos de las categorías de pintura, dibujo, grabado y escultura. Se resquebrajaron los conceptos lineales de pensamiento y se renovaron las aproximaciones del espacio y el tiempo. (Jaramillo, 2002, pág. 130)

Artistas como Feliza Burzstyn, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Beatriz González, el Taller 4 Rojo, Antonio Caro y Miguel Ángel Rojas, son quienes protagonizan estas primeras transformaciones que Carmen María Jaramillo denomina como fisuras del modernismo en Colombia. La mayoría de las obras de estos artistas, se encontraban cargadas de reflexiones conceptuales materializadas en objetos con un notorio componente formal y cada artista se expresaba por medios plásticos relativamente constantes con una cierta unidad estilística²⁹. Este grupo de artistas se distinguió por la búsqueda de lenguajes propios que incorporaban la diversidad de estilos y proposiciones, por lo cual las exposiciones se caracterizaron por ser un espacio de confluencia de varias voces que en ocasiones entraban en contradicción (Jaramillo, 2002, pág. 146). No obstante, se puede observar un gusto por la exploración de lugares personajes y roles olvidados o ignorados por el arte precedente. Así mismo se desjerarquizaron los medios de producción la fotografía, el dibujo, el grabado, collage, ensamblajes ampliaron tanto la relación del arte con diversos públicos como la idea sobre que es Arte, la experimentación en los medios permitió la problematización de la imagen y subvertir el pensamiento imperante en la época. Estas prácticas artísticas reflexionaron sobre lo cotidiano, abriendo puertas sobre temáticas como lo íntimo-lo público, la sexualidad-la moral, la cultura popular.

En coherencia con lo anterior se encuentra lo expuesto por María Margarita Malangón quién señala que los lenguajes usados por González, Muñoz y Salcedo expresaban el concepto de

²⁹ “El arte colombiano no ha construido tradicionalmente sus grandes derroteros a partir de manifiestos o movimientos, como las vanguardias europeas o latinoamericanas. Sus definiciones han dependido, más bien, de una compleja interacción entre los planteamientos oficiales acerca de la educación artística y la actividad misma de los artistas en lucha por la autonomía en un medio relativamente ambiguo.” (Huertas, en: *Moderno/ Contemporáneo: un debate de horizontes*, 2008, p.207).

“signos indéxicos”, desarrollado por Rosalind Krauss³⁰. Malagon Kurka reinterpreta el concepto de “signo indéxico” a partir de la interpretación de Krauss dando un sentido más amplio al concepto inicial.³¹ El carácter indéxico de las obras sugiere que su interpretación se asemeja a una indagación de tipo arqueológico más que a una lectura histórica de acuerdo con un sentido narrativo. Los signos indéxicos (huellas, rastros, evidencias etc.) no pueden ser identificados en relación con un sistema de representación alfabético o iconográfico; en cambio requieren de una interpretación que los relacione en tanto que fragmentos dispersos, es decir como signos sin relato o como fragmentos de relato sin un sentido narrativo. La interpretación indéxica propone relaciones de sentido mediante los intersticios de los fragmentos o también mediante huellas de relatos disueltos.

La experimentación poético – política desarrollada durante la década de 1970 se vio reprimida o autocensurada por el Estatuto de Seguridad vigente en el Estado Colombiano. Mediante el desplazamiento a un segundo plano de las controversias sobre el arte experimental y sobre la política y el arte (que habían sido fundamentales en los setentas), la abstracción fue retomada en los ochentas –con un espíritu crítico y deconstructivo- como una plataforma para criticar los referentes cruciales del modernismo. Este fenómeno se interpretó en su momento en clave post vanguardista, como Neo-abstraccionismo, con la participación de Jaime Iregui, Carlos Salas, Luis Fernando Roldán, Jaime Franco, Fernando Uhía y Danilo Dueñas, entre otros. Sin embargo esta reflexión sobre la abstracción, mostró su potencial al cuestionar el estatus del artista como

³⁰ Rosalind Krauss (nacida como Rosalind Epstein el 30 de noviembre de 1941) es una crítica de arte, profesora y teórica estadounidense de la Universidad Columbia. dedica al análisis de la producción artística contemporánea, bajo el auspicio del Fogg Art Museum, lo que impulsó sus intereses. La tesis doctoral de Krauss versó sobre del artista David Smith; había muerto éste recientemente, y su trabajo tuvo mayor resonancia dentro de la discusión académica; el trabajo fue concluido en 1969 y se publicó, tres años después, con el título *Terminal Iron Works*.

³¹ “Para ellos, los signos indéxicos presentes en obras recientes apuntan, ya no a objetos o estructuras, sino a determinadas acciones o comportamientos que han tenido lugar antes de que el artista llegue al lugar de los hechos. En *Art and Photography* David Company atribuye este cambio a dos factores. Por una parte a la crítica posmodernista de la década de los ochenta (p. ej. La de Solomon – Godeau), que no solo cuestionó el carácter documental y referencial otorgado a la fotografía, sino también a la representación en general. Por otra parte, a la preeminencia de la televisión y el video como proveedores de reportajes directos e inmediatos de eventos, lo que forzó a la fotografía a convertirse en un medio secundario de evidencia.” (Malagón – Kurka, 2010, p.27).

creador, implicando una crítica general de la cultura modernista. Este potencial se desarrolló muy claramente en los noventa en la obra de artistas como Elías Heim y los mencionados Iregui y Dueñas, demostrando que se trataba de un ejercicio conectado plenamente a las impugnaciones conceptualistas de la mistificación del autor, la obra de arte y el contexto institucional. (Serrano, 2005)³².

Como lo señalaron algunos críticos de arte durante la década de 1980, en Colombia la producción artística del momento aparecía desligada del contexto en el que se inscribía, puesto que la realidad nacional no parecía reflejarse sistemáticamente en las obras de sus principales exponentes. No obstante, desde mediados de la década de 1990 al primer lustro del siglo XXI, lo social – político se convirtió en el aspecto dominante en el arte colombiano hasta tornarse en discurso hegemónico.

Tras la negociación entre el Estado de Colombia y el grupo guerrillero M – 19 al final de la década de los ochenta, se convocó una Asamblea Nacional Constituyente, Colombia se declaró como un país multiétnico y multicultural con todas las implicaciones de esta afirmación, permitiendo que los artistas abordaran de una manera más directa y libre el conflicto colombiano en relación con la memoria y la reflexión política. (Roca y.Suarez , 2012)³³. Posteriormente, esta actitud pierde relevancia en función de una amplia variedad de temas y problemáticas, que sugieren nuevos modos de aproximación crítica y nuevos enfoques de interpretación.

En el libro *Transpolítico, arte en Colombia 1992-2012*, publicación escrita por José Roca y Sylvia Suárez se plantea que los medios contemporáneos: instalación, performance, video,

³² *Otras voces otro arte*. “Por otra parte, el pensamiento posestructuralista francés (Foucault, Lyotard, Barthes, Baudrillard), que había permeado notablemente la escena artística norteamericana y europea, empieza a influir también en el arte nacional a partir de los años ochenta trayendo como consecuencia el análisis y contextualización histórica de las obras por parte de los artistas y los comentaristas, y dándoles el puntillazo final al formalismo y a la idea modernista de la pureza de las artes, para fomentar en cambio la ambigüedad y los intercambios con sistemas extraartísticos.” (Serrano, 2005 pág15)

³³ “Lo sublime – violento, volvió a la escena asumiendo, el reto de representar la imposibilidad del lenguaje para expresar una experiencia trágica; o diseccionando y revelando las paradojas históricas y culturales que son suelo fértil para el conflicto en Colombia; o estableciendo cruces entre las dimensiones micro y macrohistóricas de la violencia, entre otras aproximaciones a este complejo asunto.” (Roca. 2012, pág.26)

programación, etc., son instancias de mediación y formalización del concepto que el artista desea expresar. El empleo de estos medios es condición necesaria para la configuración de una obra contemporánea de carácter procesual, ya que la condición posthistórica de la obra radica en la modalidad de trabajo, en las relaciones problemáticas entre contextos, y en los medios para llevarlo a cabo. En todo caso la tecnología del siglo XXI favorece la comprensión del presente en sentido posthistórico porque facilita la apropiación de imágenes y contextos con independencia de relatos o relatores que los legitimen en un sentido específico.

En el siglo XXI, caracterizado por la condición posthistórica del conocimiento y la liberación total de los medios de creación artística surge el artista contemporáneo Miler Lagos, quien desde los primeros años del presente siglo viene exponiendo sus proyectos artísticos con un amplio número de obras, realizadas en medios diversos y manteniendo un nivel de calidad constante en relación con sus intereses expresivos y las prácticas artísticas que integra en sus proyectos.

1.7 Estado del arte en la obra de Miler lagos

En el anterior apartado se dio cuenta de las transformaciones que se dieron en los círculos artísticos y de divulgación del arte en Colombia con el objeto de enmarcar la obra del artista colombiano Miler Lagos. No obstante, se hace necesario para este momento profundizar en la crítica que aborda tanto los aspectos temáticos, estéticos y formales de las prácticas de este artista. Para esto dividiremos el texto en dos partes: Primero se presentara la obra a manera de cronología, segundo se abordaran las temáticas que tanto el artista como los críticos han señalado en la producción de la obra y como estas se entrelazan con las características del arte contemporáneo.

1.7.1 Cronología

El artista contemporáneo Miler Lagos nació en Bogotá en el año de 1973 y estudió en la Universidad Nacional de Colombia, hasta graduarse en el año 2002 con el título de Maestro en Artes Plásticas. Es uno de los artistas colombianos más reconocidos en el medio nacional e internacional y su permanente actividad (que por supuesto continúa en marcha) le ha permitido realizar alrededor de veinte exposiciones individuales y participar en numerosas exposiciones

colectivas. Ha recibido alrededor de diez distinciones honoríficas en los certámenes que ha participado, comenzó a exponer antes de graduarse de la Universidad y realizó una Tesis de Grado Meritoria. La mayor parte de sus exposiciones nacionales han tenido lugar en las ciudades de Bogotá, Medellín, Cali, Tunja y Barranquilla; a nivel internacional, ha exhibido su obra en Venezuela, Argentina, Chile, Puerto Rico, México, Brasil, Estados Unidos, Canadá, El Reino Unido, Francia y Alemania (Colarte, 2008).

Su obra artística, apropia elementos de distintas culturas y relaciona diferentes medios de producción artística, entre los que se destacan valores escultóricos y gráficos articulados en el lenguaje plástico del collage, junto con el uso de medios como la fotografía y el video. El Banco de la República de Colombia adquirió para su Colección de Arte en 2003 la escultura “*Cimiento Book of the ritter von turn (Durer)*” creada en 2007, y también, en 2013 adquirió el collage “*Los anillos del tiempo*” creado en 2010. (Banco De La República, 2011)

Jaime Cerón escribe un artículo sobre Miler Lagos en el que destaca el interés del artista por la apariencia de los objetos, con el fin de identificar los legados culturales que se reconocen como legítimos en Colombia y los comportamientos sociales en que se traducen, para generar dispositivos o simulacros, pertenecientes a una categoría de experiencia distinta de lo cotidiano. (Cerón, 2010) Cerón aborda un variado conjunto de obras realizadas por Miler Lagos en distintos momentos de su proceso artístico, las describe y también las interpreta en el sentido del arte contemporáneo.

Una de las primeras obras de Miler Lagos, el proyecto *Columbas* (palomas mensajeras), creado en 1998 en la Plaza de Bolívar de Bogotá, permite no sólo caracterizar su insistente atención a los procesos de identificación cultural, en el marco de una cierta colonización discursiva, sino también hace visible un modus operandi en la construcción de sus obras o en la selección de los medios expresivos y de comunicación. Posteriormente presenta *Lugares Soberanos* (2002) que consistía en la colocación de un conjunto de seis columnas de apariencia neoclásica, como si dieran apoyo a la estructura arquitectónica de un espacio dentro de un edificio moderno. Las columnas fueron hechas en Fórmica, un material sintético cuya apariencia imitaba bastante hábilmente la del mármol. El material estructural de las columnas eran hojas de papel impreso cubierto por capas de plástico.

En 2002 Lagos produjo *Nivel Zen*, obra en la que más de una docena de globos de color plateado emergen de la tierra o parecen haber regresado a ella al perder su concentración de helio. Como una especie de traducción cultural en términos de clase y etnia, de las *Nubes* de Warhol, el peso de los globos de Lagos es enorme (aproximadamente 7 kilos), evidenciando una nueva dimensión de la apariencia en su trabajo. Lagos relleno los globos con hormigón sin alterar sus formas originales. Este procedimiento fue replanteado en 2005 por Lagos, con una serie de cambios bajo el título de *Levedad insoportable*.

El proceso de fundido del hormigón le llevó a prestar atención a ciertos monumentos públicos de Bogotá en los que los bustos de personajes históricos sobresalen de bloques de piedra o concreto, como en la arquetípica represalia que los pandilleros de las películas de Hollywood imponían a sus enemigos al enterrarlos con cemento. Miler Lagos fabricó en poliuretano fragmentos del cuerpo perteneciente al busto del personaje insertado en el pedestal y registró los resultados fotográficamente en varios monumentos en Bogotá, y más tarde en Medellín, componiendo su proyecto *Inmersos*, creado entre 2004 y 2008. Este proyecto está relacionado con *Columbas (1998)* a través del uso de la fotografía para documentar una intervención temporal y desarrolla un aspecto ya latente de *Lugares Soberanos*: la omnipresencia retórica del poder.

En *Los Términos del juego*, Lagos utiliza bolas de goma rojas y azules rellenas de concreto, para llamar la atención sobre el carácter competitivo de los juegos de pelota, como simulacros de impulsos bélicos. La selección de estos elementos fue precedida por el análisis de algunos bocetos realizados por Leonardo da Vinci para el diseño de catapultas. El propósito de la obra es generar un espacio con dos bandos confrontados en una frontera común, compuesta por una barrera de bloques de papel impreso con bocetos de Leonardo. En palabras de Lagos, ésta obra presenta una reflexión sobre lo absurdo de la guerra y la gravedad del juego.

Sobre esto Roca y Suarez en *Transpolítico*³⁴ dicen: “Miler Lagos crea potentes paradojas visuales, contradiciendo mediante la forma escultórica las propiedades intrínsecamente asociadas

³⁴ El orden del discurso consta de un prólogo, un texto de análisis (*Transpolítico*), un catálogo ilustrado de artistas del periodo en cuestión y una lista de reproducciones. El texto de análisis se encuentra dividido en dos capítulos: Contextos y Poéticas, cada uno compuesto por subcapítulos que plantean elementos teóricos que se relacionan con prácticas artísticas, aspectos temáticos, relaciones históricas y estéticas,

a un material dado”. Esta afirmación es ejemplificada mediante breves descripciones de sus obras, como es el caso de los videos *Nivel Zen* (2003), *Attraction* (2009) y buena parte del relato concierne a explicar el proceso de elaboración de sus esculturas collage realizadas con papel e imágenes impresas. La parte final del texto concluye así:

“Lagos reúne grabados, libros, revistas y periódicos, los dispone unos encima de otros hasta formar columnas u otras formas, y luego los esculpe con ayuda de una lijadora eléctrica. Los bordes quemados por la fricción recuperan el olor y aspecto de la madera. Los impresos (artefactos culturales en peligro de extinción en la era digital) son utilizados por Lagos para crear esculturas, collages, e incluso recintos, en una poderosa reflexión sobre la palabra impresa como soporte de la sociedad al ser vehículo del saber, la noticia o la ideología.”

Entre los artículos recopilados se encuentra el escrito de Estefanía Sokoloff, para ArtNexus #69 - Arte en Colombia #115, en junio de 2008, con motivo de la exposición *El papel aguanta todo* realizada en Bogotá en la Galería Nueveochenta Arte Contemporáneo. Según la autora del artículo la exposición individual consta de siete piezas realizadas en medios tales como escultura, instalación y video. Sobre esta exposición se profundizará en el siguiente capítulo (Sokoloff, 2008).

Entre diciembre de 2011 y febrero de 2012 la Revista ArtNexus #83 - Arte en Colombia #129 presenta un artículo de Diana Marcela Cárdenas sobre la primera exposición individual de Miler Lagos en Nueva York, en la Magnan Metz Gallery. El texto aborda la exposición titulada *Home*, como una muestra que propone dos proyectos innovadores en los que el artista nos invita a reflexionar sobre la necesidad de compensar con acciones los beneficios que obtenemos de la naturaleza. En primer lugar, Diana Marcela Cárdenas se refiere a la obra titulada *Iglú* en términos de una estructura arquitectónica abovedada de nueve pies de alto, compuesta por 2.000 libros de medicina psiquiátrica, libros de geografía y diccionarios de idiomas tomados de una biblioteca militar estadounidense clausurada. Los libros simulan bloques de hielo de un iglú o

para configurar un complejo mapa conceptual del arte colombiano. El catálogo de Artistas está compuesto por cuarenta y siete exponentes ordenados alfabéticamente según su apellido desde Liliana Angulo hasta Jaime Tarazona. Miler Lagos aparece en las páginas 100 y 101 donde encontramos una síntesis descriptiva de su obra y algunas imágenes de su escultura de la serie *Cimiento*, 2007.

piezas de un domo como los que se encuentran en la arquitectura romana. La parte exterior de la instalación tiene un aspecto visual muy pálido que contrasta con el interior de la misma, compuesto por la amplia variedad de colores que ofrecen los lomos de los libros. Miler Lagos emplea los libros como objetos estructurales asociados a la construcción del conocimiento y la naturaleza. (Cardenas, 2012)

En segundo lugar, la autora aborda la obra titulada *Water House (2011)*, elaborada en colaboración con Daniel Spence. La obra en cuestión es la proyección de un vídeo que presenta un tanque de agua de madera tradicional. Lagos se apropia de este objeto para transformarlo en una casa flotante navegando a través del inmenso océano. La idea de esta obra se originó durante la estancia del artista en Manhattan, donde observó que el paisaje urbano estaba lleno de estos tanques de agua, y recordó las malocas con techos cónicos que se encuentra en la Sierra Nevada de Santa Marta. Esta semejanza inspiró la idea del depósito de agua como una casa. Miler Lagos trastoca la funcionalidad del tanque e invierte la relación entre la inmensidad oceánica y el contenedor, convirtiéndolo así en un lugar seguro de refugio para la vida humana.

En *Flora Ars + Natura*³⁵, se encuentra un artículo de José Ignacio Roca en torno a la exposición *Rompimiento de gloria*, realizada en las instalaciones de la Fundación Teatro Odeón en Bogotá durante el año 2012. Las obras presentadas por Lagos son el resultado de una residencia en uno de los lugares menos visitados por el arte: el ártico. La residencia fue organizada por Astrid Bastin, curadora y gestora cultural colombiana, quien maneja AB Projects en Toronto, Canadá.” Sobre esta exposición se profundizara en el tercer capítulo. En el año 2013, del 31 de agosto al 5 de octubre se llevó a cabo en la Galería NC Arte de Bogotá, la exposición *Naturaleza Desmaterializada*³⁶, una curaduría de Eduardo Serrano con obras de Rodrigo Echeverri, Miler Lagos, Sair García, Saúl Sánchez y Oscar Danilo Vargas. En su texto curatorial general, Eduardo Serrano reflexiona en torno a las nociones de “naturaleza”, “desmaterialización”, “globalización” y “realidades locales” para introducir el término “glocal”, extraído del lenguaje de la economía, para referirse al arte contemporáneo en el que las

³⁵ <http://arteflora.org/2012/10/miler-lagos-rompimiento-de-gloria/>

³⁶ http://www.nc-arte.org/naturaleza-desmaterializada-una-curaduria-de-eduardo-serrano-con-obras-de-rodrigo-echeverri-miler-lagos-sair-garcia-saul-sanchez-y-oscar-danilo-vargas/#gallery_3085

percepciones globales son llevadas a la realidad local. Sobre la obra de Lagos Serrano señala lo siguiente:

“En *El Pequeño Orden del Universo*, Miler Lagos acude exclusivamente a medios electrónicos para presentar en circuito cerrado una pequeña planta, único vestigio de naturaleza, que sobrevivió a las remodelaciones arquitectónicas realizadas sobre la edificación. Aunque su trabajo se origina concretamente en el espacio que ocupa el lugar expositivo y no se aleja de él, las implicaciones de su obra se extienden mucho más allá, al ámbito global puesto que evidencia la manera como se pueden adquirir conocimientos mediante la observación del poder de sobrevivencia de la naturaleza y de su aprovechamiento de todos los recursos a su alcance. En su obra se puede reconocer el viejo axioma hermético “así es arriba como es abajo”, principio de la analogía que implica que las mismas leyes que se expresan en lo pequeño se expresan en lo grande y viceversa. Es decir, que las lecciones que imparte este microcosmos, son aplicables universalmente dada la permanente superposición de lo nuevo sobre lo viejo, del urbanismo sobre la naturaleza y dada también la dramática disyuntiva a que es sometida toda sociedad y todo ser entre evolución o extinción.” (Serrano, 2013)

En Art Nexus #91 - Arte en Colombia #137 Dec - Feb 2014³⁷, se encuentra un texto escrito por John Angeline sobre la exposición individual de Miler Lagos titulada *El Gran Árbol de agua*, en la Magnan Metz Gallery de la ciudad de Nueva York. John Angeline relata una antigua narración oral, que es objeto de inspiración para el artista:

El pueblo Tikuna del Brasil tiene un relato mítico, el de la Gran Ceiba; transmitido oralmente por generaciones, también es conocido como Wone, un árbol colosal que vivió en la selva tropical de lo que hoy es Brasil, cerca de las fronteras con Perú y Colombia. El gran árbol creció tanto con el agua de las montañas que llegó a oscurecer el cielo, tapó el sol y traspasó el espacio de la atmósfera. Fue entonces que los primeros hombres Tikuna sobre la tierra, los hermanos gemelos Yoì e Ìpi decidieron invitar a todos los animales de la selva con el fin de derribar a Wone, el Árbol de la Vida. Al ver que la luz se agotaba, los animales de toda la región se unieron para derribarlo. Cuando todos unidos lograron

³⁷ http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=26690

su propósito, el peso de la Gran Ceiba dejó una profunda huella en la Tierra. Sobre la grieta esculpida por el árbol caído se creó el Río Amazonas, sus ramas formaron ríos afluentes, sus ramitas crearon riachuelos y arroyos, y sus hojas crearon lagos y lagunas. (Angeline, 2014)

El Gran Árbol de agua se compone por un grupo ambicioso de obras que pueden apreciarse por separado como obras es sí mismas o como un todo que coincide en una instalación mayor. Hay cuatro secciones principales en esta exposición. La primera sección, compuesta por dibujos al grafito sobre papel se encuentra sobre las paredes, inspirados en el Wone y en ríos como el Selengá y el Lena. Otra sección de la exposición está compuesta por relieves hechos en hojas de papel que están montados sobre tableros de mesas de madera. Miler Lagos ejecuta una serie de cortes con láser sobre el papel, presentando una vista topográfica de los valles y lechos de los ríos por medio de los espacios vacíos del relieve. También aparecen en la muestra otros dos proyectos realizados en papel. Uno de ellos implica relieves compuestos por varios periódicos como el Wall Street Journal, enrollados y montados en las paredes para evocar los anillos del tiempo de los árboles. El otro proyecto se instala en el suelo y presenta una agrupación de formas esculpidas que adquieren los contornos y densidades de troncos de árboles viejos.

1.7.2 Temáticas abordadas en la obra de Lagos

En consecuencia con lo anterior, críticos como Eduardo Serrano, Jhon Angeline, José Roca y Diana Cárdenas señalan un elemento temático fundamental en la obra de Lagos: La reflexión sobre la Naturaleza como recurso y medio de conocimiento, la cual aparece a lo largo de su obra. Dicha afirmación también es trabajada por Gonzalo Ortega (2008), en su texto sobre Miler Lagos publicado en la página web de la galería Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, en el que aborda algunas de las obras más destacadas en el proceso de producción artística de Miler Lagos. Según Ortega, la obra de este artista proviene de la observación y el análisis de los muchos aspectos que dan forma a las condiciones y a la realidad de un lugar concreto. El resultado: un verdadero arte de contexto. Ortega comenta obras de Miler Lagos tales como *Columbas* (1998), *Lugares soberanos* (2002), *Ciudad Kennedy* (2002), *Inmersos*, (2004-2008), *Nivel zen* (2003), *Levedad insoportable* (2005), *Los términos del juego* (2006), y finalmente el proyecto *Semillas Mágicas* (2008) realizado para su exposición en México, en la galería Enrique Guerrero en septiembre de

2008, donde recreó con toneladas de papel periódico un gigantesco árbol (la ceiba) venerado por varias culturas prehispánicas, con resultados hiperrealistas.

“Ante todo, el efecto de esta pieza era el de recordar la magnificencia de la naturaleza y la imposibilidad humana para tan siquiera comprenderla parcialmente. Sin duda, un trabajo que sitúa ya a este artista colombiano en un nivel técnico y de producción conceptual de calidad impecable digno de cualquier espacio de exposición internacional.”(Ortega, 2008)

En la misma línea de ideas se encuentra el análisis de Jaime Cerón³⁸, para el momento en el que escribe su artículo el proyecto *Cimiento* (2007) es sin duda el más rotundo y ampliamente reconocido en la carrera del artista. Esta serie *Cimiento* da lugar a nuevas propuestas escultóricas que evidencian relaciones posibles entre el árbol, el papel y la difusión de las ideas impresas. Sumado a lo anterior para Cerón el proyecto *El papel aguanta todo* (2008), Lagos apila libros con un contenido ideológico significativo, como por ejemplo libros de religión, y los esculpe de manera tal que evoca la imagen del tronco de árbol, dejando los lomos de los libros visibles para componer un tejido de significado. Otra de sus obras titulada *Fragmentos del Tiempo*, alude al nombre del periódico del que obtuvo el material y se asemeja a la raíz de algún tipo de manglar. Miler Lagos despliega desde entonces su obra en grandes instalaciones como la titulada *Semillas mágicas*, en la que por medio de tiras cómicas compone una planta gigante que crece en un tiempo muy corto. Obras como estas exploran la fascinación que sentimos por árboles como la Ceiba, cuyas dimensiones a veces parecen imposibles.

En este punto del discurso, Jaime Cerón dice que hay muchos otros proyectos recientes en la obra de Lagos que valdría la pena mencionar, pero escoge a modo de cierre la instalación *Vista en planta*, concebida para Intervenciones Valparaíso, un evento cuya visibilidad era muy baja debido al terremoto que sacudió a Chile pocos días antes de su apertura. Lagos exploró el deterioro de las estructuras arquitectónicas y la consiguiente irrupción de la vida silvestre que no es necesariamente de origen local, como una metáfora de los procesos de colonización. El proyecto se basa en la investigación de plantas vegetales, identificando por medio de etiquetas su

³⁸ Jaime Cerón ha sido docente universitario en cátedras relacionadas con historia, curaduría y gestión de proyectos artísticos y desempeñó durante 10 años como Gerente de Artes Plásticas del Instituto de Bogotá en donde estuvo a cargo de programas de becas, exposiciones y publicaciones. Luego de un periodo dedicado nuevamente a la docencia y la curaduría independiente, se vinculó como responsable de Artes Visuales del Ministerio de Cultura entre noviembre de 2010 y julio de 2014.

pertenencia al dominio de la botánica. Una vez más, la aparición “natural” de un hecho da paso a las fuerzas históricas y políticas que la generaron.

Otros críticos, como Elkin Rubiano, en su texto sobre la exposición Selva Cosmopolítica (2014), en la que el artista presentó la obra Nómadas, señala el carácter contextual y político de la obra de Lagos.

“La obra de Lagos es asombrosa, no sólo por su carácter monumental sino por el efecto perceptivo que produce: de un solo golpe nos percatamos del origen del material. Aunque lo sabemos intelectualmente, que cuando tenemos en nuestras manos un libro la procedencia del papel son árboles, no logramos hacernos una imagen que equipare su presencia natural con su transformación industrial. Y eso es lo que “Nómadas” logra de un solo golpe: señalar la fisura e intentar una forma de restitución. La vuelta al origen”.

Hasta este punto se ha hablado del tema de la naturaleza como un tópico importante en la obra de Lagos, no obstante este tema se encuentra en directa relación con las técnicas soportes y formas de presentación del objeto artístico. Debemos tener en cuenta que varios de los artículos describen la construcción de la obra de Lagos a partir de las relaciones que se entretajan entre la apariencia y la materialidad del objeto, por lo que se puede inferir que la obra construye su sentido a través de su materialización, relación con el espacio y el contexto del que surge o el que la acoge, sumado a lo anterior vemos en la obra de Lagos se vale de múltiples lenguajes y de otras disciplinas en sus prácticas artísticas.

La afirmación antes expuesta tiene su cimiento en lo dicho por el propio artista en la entrevista realizada por Iván Ordoñez a Miler Lagos, (2010) que encuentra publicada en el espacio virtual de discusión sobre prácticas artísticas e institucionales, Esfera Pública, el entrevistador pregunta al artista por los problemas estéticos, ideológicos y conceptuales que ha desarrollado en su trabajo y Miler Lagos explica que en su trabajo los problemas conceptuales se desplazan al campo de lo estético y entre los dos surge lo plástico.

“Básicamente, mi trabajo se basa en analizar la realidad desde una mirada escultórica. En términos tradicionales la escultura dejó de ser simplemente representación para ser algo más complejo como parte de una estructura de construcción de sentido o construcción de lenguaje.” (Lagos, 2010)

Iván Ordoñez interroga al artista acerca de cómo fue su cambio de la ingeniería al arte. Miler Lagos responde que su interés por la ciencia y la tecnología se dio en su etapa escolar, cuando estudió las máquinas diseñadas por Leonardo da Vinci.

“Empecé a hacer mi carrera de ingeniería muy ajeno al mundo del arte –ajeno e ingenuo- y llegó un momento en el que me di cuenta de que mis posibilidades como ingeniero estaban muy ligadas a unos sistemas económicos y a políticas industriales en las que mi interés en la creatividad se vería bastante reducido. Desde ahí empecé a experimentar cierta frustración con mis posibilidades de ingeniero.”(Lagos,2010).

Frente a la pregunta sobre las temáticas que aborda en su trabajo Lagos responde:

Yo entiendo mi trabajo como la superposición de varios planos, en los que se encuentran el artístico, el social, el familiar y en algunos casos el histórico que es el que tiene que ver directamente con la academia, con la tradición y con el devenir del arte mismo. La apariencia es como uno de esos temas muy recurrentes. Otro tema recurrente es el de los ejercicios del poder, como cosas ideológicas y como el arte interviene a favor o en contra, criticando o cuestionando esos ejercicios de poder. (...) Con el tiempo me he ido acercando a otro tema que podría entenderse como recurrente -porque llevo como dos años aproximándome a un tema que tiene que ver con la constante tensión entre naturaleza y cultura. Entonces empiezo a aproximarme a ver cómo la naturaleza le sirve de soporte al ser humano para construir su mundo cultural. (Lagos, 2010).

Lo expuesto por Lagos permite establecer varios elementos en la obra de este artista: La relación entre cultura y naturaleza, la pregunta por la veracidad de los grandes relatos, el cuestionamiento de los ejercicios de poder. En este punto, es importante preguntarse cómo se relacionan estas obras a partir de la conceptualización del espacio y el objeto artístico que propio artista propone. No obstante los artículos encontrados sobre el artista no profundizan en los temas que éste señala como centrales en su obra y se debe anotar que hasta ahora no existen estudios que relacionen dichos temas con las características del Arte contemporáneo. Por tanto, en los siguientes capítulos se realizará una aproximación al proceso de creación artística de Miler Lagos, a partir de la interpretación de algunos de sus más importantes proyectos a lo largo de su producción artística. Los proyectos artísticos elegidos en este estudio son: *Cimientos* (2007), *El papel aguanta todo* (2009), *Columbas* (1998), *Rompimiento de gloria* (2014) y *Nómadas* (2015).

En las dos primeras se abordara la composición del objeto artístico en términos del arte contemporáneo. Las tres últimas serán analizadas a partir del concepto espacio propio del arte contemporáneo.

Capítulo 2

EL OBJETO ARTISTICO EN LA OBRA DE MILER LAGOS

Hemos visto hasta ahora como se entrelazan los conceptos posthistoria e inminencia, por tanto a la luz de estos se analizara en este apartado las prácticas artísticas de Miler Lagos, en relación a la construcción del objeto artístico. El corpus que se analizara son las exposiciones *Cimiento* (2007) y *El papel aguanta todo* (2008). Para este momento profundizar en la crítica que aborda tanto los aspectos temáticos, estéticos y formales de las prácticas de este artista, así mismo como en el análisis de las piezas, teniendo en cuenta su elaboración, disposición en el espacio expositivo y su alcance semiológico.

2.1 El objeto artístico en el arte contemporáneo

Una de las características evidentes en la ruptura entre el arte moderno y el arte contemporáneo se da en el objeto artístico. Retomando lo dicho por los teóricos Arthur Danto y Néstor García Canclini, existe una condición *post histórica* que permite la libertad en el manejo de diversos estilos. Dicha multiplicidad en los estilos, se encuentran en características que desvinculan el arte de un relato histórico único fundamental. En este sentido los discursos hegemónicos que daban una línea al arte, se fragmentan y permiten las transformación de lo formal, lo estilístico e incluso de lo ideológico. Para entender esto, es necesario señalar que las alternativas formales y materiales apuntan a múltiples posibilidades tanto en el proceso de elaboración de la obra como en el tránsito por discursos de diversos acervos culturales, incluso de aquellos que han sido invisibilizados.

En este sentido, la propuesta de Arthur Danto apunta a lo que él denomina como “La transfiguración del lugar común” en el arte contemporáneo. En su trabajo sobre Warhol, Danto advierte que el arte después del fin del arte (post histórico) consiste en el creciente poder ‘transfigurador’ del sentido ordinario inicialmente otorgado por la fantasía a un objeto vulgar para otorgarle otro completamente diferente, pasando así a considerarlo una auténtica obra de arte. Si bien es cierto, que la práctica conocida como Ready-made inicialmente sería configurada por Marcel Duchamp en 1915 con su obra *Rueda de Bicicleta* y *La fuente*, las cuales apuntarían a la transfiguración de lo “común” para luego constituirse en objeto artístico, también lo es que

para Danto, Warhol llevaría esta práctica mucho más lejos, advirtiendo que Warhol habría concebido el arte-pop como una forma privilegiada de acceder por parte del gran público a una reflexión de tipo filosófico. Acerca del ‘poder transfigurador’ de las representaciones artísticas en especial y de las representaciones mentales en general, pudiéndoles otorgar un rango o valor cognoscitivo muy distinto según la perspectiva. Hasta el punto que Danto opina que a partir de los años 60 ya no se puede disociar esta profunda unión que Warhol introdujo entre arte y filosofía, inaugurando el arte post histórico.

En coherencia con su discurso, Danto señaló en su libro *Después del fin del arte* (1993) que: “Una de las características del arte contemporáneo que inicia en la década del sesenta es la apropiación de todas las imágenes sin ningún tipo de distinción (principalmente cultural e histórica) que fluctúan entre diferentes periodos del pasado en consonancia con el presente” (pág. 37). En esta misma línea de pensamiento la trascendencia del objeto artístico no se podría medir por su durabilidad o permanencia en el tiempo, ya que tiene irónicamente presencia también lo efímero o lo inmaterial. Esto se debe a que “la percepción básica del objeto artístico contemporáneo se forma del encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas” (pág. 29).

Estas características del arte contemporáneo no se pueden entender como un estilo propio, pues es la multiplicidad de estilos. Para resumir podemos denominar lo dicho anteriormente como “Entropía estética”, término usado por Danto. La entropía estética es la libertad de estilos entre los diversos periodos artísticos y las posibles relaciones interpretativas de los relatos, fuera del linde de la historia, "ninguno más verdadero que el otro" (Pág35). Si bien es cierto "*Entropía*" es un término, quizás para algunos problemático por venir de la Física y estar asociado al *caos* y a las *leyes de la termodinámica*; también lo es que, la utilización de este término advierte desde un comienzo la necesidad en la teoría del arte de ampliarse en el lenguaje usando términos y conceptos que provienen de la ciencias, la literatura y hasta la psicología. Quizás este recurso del lenguaje se ha hecho necesario para acercar la interpretación del objeto artístico, las prácticas artísticas y sus actores en el Arte Contemporáneo, más que por definir estilos, por la complejidad que lo construye. Aquí esa noción de construcción es clave, pues lo que podemos sacar en claro es que el arte contemporáneo es una construcción de sentido en relaciones de contexto.

Por otra parte, no se puede desconocer lo planteado por García Canclini, en cuanto a la visión del arte y el objeto artístico:

Algunas prácticas artísticas en las dos últimas décadas, acortan la distancia con los espectadores y comparten los poderes creativos. Pinturas y esculturas ofrecen ser modificadas (...) intercambiando roles entre el emisor y el destinatario. (García Canclini, 2011, pág. 201).

Lo propuesto por García Canclini apunta a un proceso donde las prácticas y los objetos artísticos, se alejan de los lugares institucionales que se les había asignado históricamente, permitir no sólo la observación de la obra, sino generar la interacción por parte del espectador acerca la obra más a la realidad de los sujetos. Esto da pie a una disposición crítica y dinámica en la interpretación del objeto, generando un interés renovado en el arte como elemento plurívoco a este respecto García Canclini afirma:

La expansión del arte fuera de su campo, la democratización de las redes sociales y la reutilización económica, política o mediática de los trabajos artísticos han llevado a artistas y a espectadores a vivir en zonas de intersección. La innovación de los creadores interactúa con la comprensión de los públicos, con el rechazo o intento de asimilación de las instituciones. (García Canclini, 2011, pág. 214).

Esta caracterización del arte, permite a García Canclini proponer el arte contemporáneo como una situación de inminencia en una sociedad sin relato. El papel del arte no es el de unificar un relato o el de desarrollar un discurso, sino que funciona como carta de navegación en los lindes del relato, en las fronteras de los campos del conocimiento. En este sentido permite el tránsito por los elementos que motivan la creación de la obra y las insinuaciones que hay en ella. El objeto artístico contemporáneo no aparece en contexto del arte por el arte, por el contrario estaría permeado por las múltiples realidades y relaciones contextuales que llevan a su creación y a su lectura. A este respecto García Canclini dice:

Hay que averiguar, entonces, que tipo de trabajo crítico con la inminencia podría sacarnos del melancólico desencanto sobre el sistema-mundo en el que la interpretación crítica se torna un elemento del propio sistema. Es necesario, por otra parte, *des fatalizar el secreto* que parece ocultar los mecanismos por los cuales la realidad se transforma en imagen o es configurada desde lo imaginario. (García Canclini, 2011, pág.231).

En este mismo orden de ideas hay que entender que el arte contemporáneo está atravesado por un sin número de conceptos que han migrado de otras disciplinas. Estos conceptos para García Canclini, quien parafrasea a Mieke Bal³⁹ (García Canclini, 2011, pág. 124) no son fijos, se han ido transformando, de ahí que el objeto artístico y las prácticas artísticas tengan un carácter mutable y que se posibilite para su lectura valerse de diferentes conceptos y del desplazamiento metafórico de estos. En coherencia con lo anterior, el objeto artístico se despliega desde sus aspectos materiales, simbólicos y de construcción de sentido, apelando a la diversidad cultural y echando mano a diferentes conceptos. Por lo cual el objeto artístico puede ser leído como un objeto teórico. Tomando lo propuesto por Mieke Bal, la obra de Lagos puede ser vista como un objeto artístico tanto como un objeto teórico. Esta categoría de análisis usada por Bal, a partir de la obra de Doris Salcedo, apunta al hecho de que el corpus de la obra se constituye como objeto a teorizar y medio de teorización (Bal, 2014, pág. 8). En este sentido, el análisis de obras como “Cimiento” y el corpus de “El papel aguanta todo” permite cruzar conceptos propios del arte contemporáneo como: 1. La transfiguración del espacio común, 2. la inminencia en el arte contemporáneo, 3. La apropiación de imágenes de diverso acervo cultural y, por último, la ruptura con los grandes relatos para hablar desde lugares de enunciación diferentes.

2.2 Aproximación a la obra de Miler Lagos

El artista colombiano Miler Lagos (Bogotá, 1973) inició su carrera aproximadamente en el año 1998, aunque sus primeras obras reconocidas son del 2002. Su trayectoria artística se caracteriza por su amplia y reconocida producción, entre las que se encuentra fotografía, videoinstalación, intervención en el espacio público y escultura. Por lo anterior, se observa un proceso creativo diverso tanto en el manejo de los medios técnicos, visuales, plásticos como en la utilización de diferentes prácticas artísticas y problemáticas abordadas. Para críticos y curadores como José Roca, Miler Lagos se podría inscribir en el grupo de artistas de la

³⁹ Mieke Bal (nacida el 14 de marzo de 1946 en Heemstede) [1] es una teórica holandesa de los estudios culturales y de las artes visuales , y el profesora emérito de Teoría de la Literatura de la Universidad de Ámsterdam . Anteriormente, también fue profesor de la Academia de la Real Academia Holandesa de Artes y Ciencias y co - fundador de la Escuela de Ámsterdam para el Análisis Cultural de la Universidad de Ámsterdam.

generación intermedia del *Arte Contemporáneo* colombiano, con un número amplio de exposiciones colectivas e individuales. (Roca, 2007).

El trabajo de este artista ha sido reseñado por la crítica nacional y en ocasiones por crítica internacional. La obra de Miler Lagos se ha ido abriendo camino en el arte internacional, y ha expuesto países como México, Canadá, EEUU, Inglaterra, Cuba y Chile entre otros. Es importante decir que los trabajos artísticos de Lagos son tan extensos como variados pues trabaja esculturas, dibujos, relieves, collages, instalaciones, fotografías, videos y acciones en espacios públicos. Sus obras se han visto en espacios diversos, institucionales y no institucionales. Además se encuentran ya en colecciones institucionales como: Museo de Arte Universidad Autónoma de México, Harvard University Business School Art Collection, Museo de Antioquia, Rubell Family Collection, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Cisneros Fontanals Art Foundation, Fundación Gilberto Alzate Avendaño así mismo en otras colecciones privadas en Europa y América.

Este artista ha realizado 66 exposiciones, lo cual demuestra el interés que ha suscitado la obra del colombiano y de cómo se ha ganado un espacio en el arte contemporáneo debido a sus procesos técnicos y transfiguración del espacio expositivo a través del planteamiento de sus obras. Por tanto al observar el trabajo de Lagos desde sus inicios como artista se destaca su probada habilidad para dialogar con el lugar específico y el cuestionamiento por la materialidad y estructura de los objetos. En este sentido, Lagos aborda cada uno de sus proyectos artísticos desde una óptica multidisciplinaria donde la construcción del objeto artístico proviene de la observación y el análisis de aspectos espaciales y contextuales que se remiten a diversos momentos de la historia del arte y la cultura. Lo anterior se puede observar desde sus primeros proyectos como *Columbas* (1998), en el que trazó con comida para aves, un símbolo precolombino llamado "tunjo" (típico de la cultura precolombina colombiana, Tolima), que podía ser observado desde la parte alta de cualquier edificio de la Plaza de Bolívar en la capital colombiana. Al bajar a comer, las palomas parecían acomodarse con disciplina para formar ese contorno, pero en la medida en la que la comida se acababa, este se desvanecía paulatinamente hasta desaparecer del todo. Con este trabajo Lagos pone en evidencia la disolución de la identidad indígena dentro de la mezcla plural de culturas de este y otros países latinoamericanos (de esta obra se hablará en profundidad en el capítulo 3).

Así mismo, en la serie titulada *Inmersos*, (2004-2008) -la cual se desarrolló paralelamente con *Cimiento* (2007) y *El papel aguanta todo* (2008) - abre un espacio para la reflexión política sobre el reconocimiento a figuras destacadas de la historia colombiana, objeto de la construcción de monumentos y bustos en su honor. A través de la Ironía y la paradoja Lagos, transforma los cuerpos de los personajes colocándolos en posiciones que hacen alusión a la manera en la que son recordados. Estos cuerpos, atrapados en bloques de concreto (que no son otra cosa que los pedestales originales), evidencian la postura crítica del artista con respecto a la rigidez de la historia oficial, tema que también está presente en las obras del *El papel aguanta todo*.



Inmersos (2004-2008)

Otro de los elementos fundamentales en la obra de Lagos se encuentra en la transformación de los materiales. En sus series *Nivel zen* (2003), *Levedad insoportable* (2005) y *Los términos del juego* (2006), crea pelotas y globos que engañan con su aparente levedad pero en realidad están hechos de concreto, acero y hule. Este tipo de construcción donde la percepción del objeto remite a un imaginario pero su materialidad da cuenta de elementos contrarios o que están fuera de lugar, de esta manera en el objeto artístico se establece una paradoja de sentido, donde la estructura del objeto contradice el sentido común y por tanto genera en quien lo observar una reflexión sobre la materia y/o su apariencia sensible. Cabe anotar que este ha sido uno de los temas fundamentales de la obra de Lagos quien en su serie *Lugares soberanos* (2002) había impresionado con el efecto visual de aparentes columnas de mármol, que en realidad están hechas de fórmica y de cartón.



Nivel zen (2003)



Los términos del juego (2006)

Sumado a lo anterior, encontramos en la obra de Lagos un mecanismo semiótico y lingüístico que amplía no sólo el carácter plástico sino el carácter filosófico de la obra. Los títulos de las obras juegan un papel determinante, porque los términos en que designan (nombran) sus composiciones, despliegan relaciones conceptuales con los materiales empleados, con la apariencia producida y con los "contextos culturales" que integra en el prolífico azar de la contemplación, la reflexión, o el diálogo en torno a la obra. Esto se puede ver claramente en sus obras *El papel lo aguanta todo* (2008), *Cimiento* (2007), *Los Términos del Juego* y *Levedad Insoportable* (2002). En este caso el nombre de la obra amplía el horizonte interpretativo y permite dilucidar tanto las preguntas que llevaron a su elaboración como las conclusiones a las que llega el artista. Darle un nombre a la obra, la instala en un lugar específico, en el entramado de significados. En coherencia con lo anterior la nominación hace parte del carácter simbólico de la obra y amplía los horizontes interpretativos.

De las diversas lecturas entorno a la obra, la nominación y su contexto surge lo que García Canclini denomina como la Inminencia en el arte contemporáneo, mostrando la tensión de lo que puede llegar a pasar en la lectura interpretativa de la obra. La hipótesis de este teórico es que el arte contemporáneo está situado en la inminencia, caracterizándose entonces, por ser un arte post histórico. En este sentido, el autor hace una síntesis teórica sobre lo que ocurre en el medio artístico actual, esfuerzo que requirió del autor la realización de visitas sistemáticas a museos, a talleres de artistas, y realizar conversatorios con el público en ferias, bienales y simposios de arte

de diversos países. Proponer el arte como ubicado en la inminencia es un esfuerzo de rescatar un aspecto poco presente en algunas producciones artísticas contemporáneas: la capacidad de hacernos pensar y de sorprendernos con lo que no se ha dicho expresamente. Así, por inminencia se entiende aquello que “está en suspenso” o en palabras del autor, obras que “tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser” (García Canclini, 2011).

Hasta aquí se ha trazado parte de la trayectoria de Lagos, en la que se puede reconocer varios elementos que serán constantes en sus trabajos artísticos y que van a estar en su trabajo escultórico a partir de materias primas como el papel. Recapitulando podemos decir que estos elementos son la utilización de nuevas formas en relación dialógica con el espacio, la utilización material como elemento de sentido, preocupación por encontrar un relato diferente o que cuestione la historia oficial y el gusto por los juegos de lenguaje, que amplían el horizonte interpretativo de la obra. En esta misma línea encontramos estos tópicos en el ciclo de obras *Cimientos* (2006), *El papel aguanta todo* (2009) y *Nómadas* (2014), los cuales tienen en común la utilización del papel como soporte escultórico y la alusión directa al árbol como forma natural y simbólica. En el siguiente apartado se analiza este conjunto de obras a partir de su concepción como objeto artístico en el contexto del arte contemporáneo.

2.3 Análisis del objeto artístico y la materialidad en la obra de Miler Lagos.

En la obra de Miler Lagos los objetos tienen una importancia fundamental tanto por su presencia material y sensible como por su significación conceptual, produciendo una síntesis de carácter simbólico, que plantea lo natural en complemento mutuo con lo cultural. Lagos relaciona los elementos conceptuales y sensibles de los objetos para entablar un diálogo entre ellos, poniendo en juego elementos paradójicos y metafóricos, entre la percepción cotidiana de los mismos y sus posibles lecturas e interpretaciones estéticas. Para entender en qué consisten las prácticas artísticas, en el trabajo de Miler Lagos es conveniente abordar algunas de sus obras más significativas y estudiarlas en relación con los conceptos planteados por Danto y García Canclini.

En sus obras, Lagos transforma el sentido del objeto por medio de la paradoja, el humor y la ironía, entendidos éstos como dispositivos de sentido y la metáfora como potencial creativo en la forma y el contenido. La selección del material elemental de composición, está sujeta a sus posibilidades plásticas y a su carga simbólica, esto se plasma en la construcción de sentido por

medio del diálogo entre los soportes y los contenidos conceptuales. Dicho diálogo consiste básicamente en que los elementos conceptuales y los elementos plásticos se asocian sobre el mismo plano, sin jerarquías, ofreciendo múltiples posibilidades de interpretación. De acuerdo con lo anterior es necesario entrar a definir el concepto de paradoja y su relación con la obra de Lagos, para lo cual es importante remitirnos a lo expuesto por Deleuze en La lógica del sentido:

La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas” (DELEUZE, 2011, pág. 8) "La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción. El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas". (DELEUZE, 2011, pág. 9)

En el caso de la obra de Miler Lagos, la paradoja está presente en la construcción del objeto artístico mismo, el papel impreso, por ejemplo, en tanto que material escultórico, se erige verticalmente dando origen al tronco que pone en juego lo natural y lo cultural resignificando el objeto y el espacio.



Cimiento detalle 1



Cimiento detalle 2

Como se puede observar en los detalles y a través de la exploración de la obra, ésta permite múltiples posibilidades interpretativas que están mediadas por la experiencia de los observadores. De esta manera, los elementos simbólicos, significativos o experienciales que cada individuo rememora en relación con sus conocimientos a priori, no suponen una única lectura ni un orden jerárquico de opinión. Al aludir a elementos simbólicos se hace referencia a las construcciones colectivas y culturales que dimensionan el ámbito de las creencias y comportamientos sociales a partir de su interpretación antropológica. En concordancia con lo anterior los elementos significativos se dan desde de la subjetividad y de la relación que se tiene con los objetos. Por tanto estos dos elementos, el simbólico y significativo, se relacionan en el plano de la experiencia donde se activa el paso por el objeto y las transformaciones que este sufre en el contexto de la interpretación.

En consecuencia con lo anterior, la obra de Lagos se configura en el arte contemporáneo fuera de un relato único, esta propuesta permite una conexión directa con el objeto, que atrae, captura y envuelve al espectador en la fuerza de su apariencia. Es decir, la obra tiene, por lo menos, dos niveles de sentido: el *declarado* –que tiene que ver con sus predicados, con todo aquello que nos quiere decir conceptualmente-, y de la *inminencia* –que está implícito, pero puede reconstruirse a través de la reflexión sobre las evocaciones de la *percepción*. En coherencia con esto, las nuevas prácticas y procesos artísticos ya no se preguntan qué es el arte sino dónde y qué cosas hace el arte.

El papel impreso es utilizado de manera recurrente por el artista en términos de volumen tridimensional; la superposición de capas horizontales dispuestas en forma de columna, ladrillo, pared, tronco, raíz o árbol, produce objetos singulares, múltiples variaciones y desarrollos posteriores de un mismo orden estructural que se ramifica en lo formal y lo conceptual. El papel impreso es apropiado como ready-made, esta apropiación se da por ejemplo en sus obras con papel periódico impreso (prensa), revistas y libros, y recompuesto en el volumen de objetos que expresan formas de la naturaleza intervenidas por el hombre (troncos y arboles). En este sentido aparece la *inminencia* como la relación entre la insinuación de lo que no se puede decir y la presencia del objeto artístico, que en el caso de Miler Lagos, muestra la tensión entre la cultura y los recursos naturales, transformando una materia procesada en un objeto artístico, que evoca lo natural fracturando la idea representación. Para entender esto con mayor profundidad se presenta el análisis su obra *Cimiento* del 2007

2.3.1 *Cimiento* (2007)

Cimiento (2007) es una obra de Lagos que consiste en una colección de bloques de papel impreso tallados imitando la forma de troncos de madera. Cada pila puede tener hasta 6000 hojas impresas en las que se hallan reproducciones de grabados provenientes de las series *El Apocalipsis* y *La Pasión de Cristo* (1498)⁴⁰ de Alberto Durero. El tallado –realizado con lijadora eléctrica– está hecho sobre cada apilamiento hasta conseguir el aspecto de un tronco de determinado tamaño y orientación (aunque las dimensiones aproximadas son 14 x 14 x 26 cms).



Cimientos se ha presentado en distintas galerías de Latinoamérica y Europa. El Banco de la República de Colombia la adquirió para su Colección de Arte el 9 de septiembre del 2008. Este proyecto artístico, ha experimentado diferentes versiones. Inicialmente se presenta como *Cimiento la ramera de babilonia*, en la convocatoria de la fundación Gilberto Alzate Avendaño al *III Salón Bidimensional* de octubre de 2007, donde gana el primer lugar como premio de adquisición. Hay que destacar lo dicho sobre esta obra por el propio artista:

⁴⁰ El apocalipsis es una obra de Durero que consta de una serie de xilografías (grabado en madera), Doce en total: 1. Martirio de San Juan evangelista, 2. La visión de los siete candeleros. 3. Los cuatro Jinetes. 5 la apertura delos sellos quinto y sexto, 5, Los cuatro ángeles que sujetan los vientos, 7. San Juan devorando el libro, 8 La mujer apocalíptica, 9. Combate de San Miguel con el Dragón, 10 La ramera de Babilonia, 11 La bestia que tenía dos cuernos como de cordero, 12. El Ángel que tenía la llave del abismo.

En la búsqueda del papel no como soporte sino como matriz, quise ver quién era el mayor exponente de esta técnica y en cual trabajo fue que logró su maestría. Fue entonces cuando me encontré con Alberto Durero, este artista alemán que hacia 1498 realiza una serie de 12 imágenes acompañadas de los textos bíblicos acerca del Apocalipsis de San Juan. Esas 12 imágenes registraban de manera muy imaginada esos episodios del apocalipsis. Eran imágenes de un dibujo de alta calidad, de un manejo de la madera más allá de la misma madera, parecían placas de metal impresas. Era una técnica que él había aprendido en Italia en su viaje por el sur de Europa. Las imágenes eran interesantes y el efecto que estas tuvieron en la sociedad de ese momento fue poderoso. La mentalidad de la época había llevado a pensar que el mundo no se había acabado en el año 1000, por esto se esperaba que se acabara en el 1500. La publicación de este libro generó un efecto muy fuerte en la comunidad (...) el resultado de estas imágenes, la calidad, el poder que tenían, la capacidad de hacer pensar al observador en un mundo donde fuerzas divinas podían arrasarse con la humanidad, la presencia de dragones, brujas, bolas de fuego me hacían pensar en el poder de la imagen que se portaba en una simple y llana hoja de papel. Es así como empiezo a trabajar con la imagen y empiezo a sacar una serie entre 4000 a 5000 imágenes para la elaboración de los primeros troncos, eran de tamaño pequeño y empiezo a tallar formas cilíndricas con la idea de tallar un fragmento de árbol. En los cortes de estos tallos se veían fragmentos de imagen que contenían la mayor información, yo cogía la hoja rectangular con un marcador señalaba la mayor concentración de información y de ahí se armaba el tronco principal y las posibles ramas⁴¹.

Cabe anotar que el análisis que el propio Lagos hace sobre la génesis de su obra da importancia a la fuerza de la imagen de Durero, de donde se desprende el nombre de *Cimiento*, *La ramera de Babilonia* haciendo eco al origen de la xilografía como técnica y a la matriz cultural donde están inscritas estas obras. A este respecto también hay que decir que estas obras se han expuesto en espacios abiertos, “en donde el sentido de la obra se enriquece a raíz de factores ambientales y vínculos espontáneos” (Roca, 2007, pág12). Posteriormente la segunda serie de estas piezas fue adquirida por el Banco de la República con el nombre de *Cimiento*, *book*

41 Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016.

of the ritter von turn (2007) y hace parte de la colección de arte del Banco de la República, está exhibida en exposición permanente en la Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango desde el 8 de noviembre de 2014, junto a las obras de otros artistas. La exposición bajo el nombre *Uno lo mío y lo tuyo: Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente*, fue curada por Carolina Ponce de León y Santiago Rueda.

Estas primeras obras del proyecto se basan en las imágenes de los grabados de Durero hechas 1498, imágenes sobre los libros de la Apocalipsis o Revelación de San Juan; en el momento en que fueron hechos, dichos grabados mostraban una suerte de angustia y fatalidad generalizada, por una creencia sobre la proximidad del fin del mundo. El curador José Ignacio Roca ha señalado, por otra parte, que la elección de los grabados de Durero no es fortuita, sino que obedece al deseo de Lagos de utilizar una de las mayores “representaciones de la fatalidad y la desesperación jamás producidas en la historia de la cultura” (Roca, 2007, pág11) A este respecto Lagos dice:

Pienso que esta lectura es posible, digamos que cuando abordé el tema de los troncos de la Apocalipsis existía un antecedente que si claramente reflejaba esto. Este era “Los términos del juego”, en el cual utilicé las primeras reproducciones de las máquina de guerra de Da Vinci. Las presenté más como una muralla en donde no pretendía que parecieran madera, sino como roca, como bloques de piedra, al lado y lado se encontraban unas esferas de color rojo y azul que representaban dos partidos diferentes. El proyecto se llamó *Los términos del juego* pensando en esas nociones de defensa y ataque que se plantean las diferentes esferas de poder durante la historia. Dos bandos enfrentándose a lado y lado separados por una barrera de ideología. Pero no es algo que yo haya tenido como fuente principal, y aclaro: uno esta permeado por su entorno y estos dos proyectos en específico (*Cimiento* y *Los términos del juego*) tenían esa posible lectura⁴².

Teniendo en cuenta lo expuesto por Lagos y la observación de la obra hay que anotar que el artista apropia las imágenes creadas por Durero y recompone una escultura dotada de un carácter singular por medio de dichos objetos, en el caso de *Cimiento*, hojas de papel impresas miles de veces. Mientras la imagen impresa tipográficamente se percibe como soporte de divulgación

⁴² Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016.

cultural. La estructura de composición vertical llevada a cabo por la superposición de bases planas, evoca formas naturales, que hacen referencia a la tierra, como sustrato de la estructura, en tanto que transformación de la naturaleza y sus materias primas por la acción humana. De esta apropiación Roca dice:

Lagos es un artista que vive y trabaja en un país donde se desarrolla una guerra civil no declarada en la densa selva, de modo que la relación entre las visiones des-esperanzadas de Durero y su encarnación en la forma de un tronco talado parece ser particularmente apropiada (Roca,2007. Pág13).

Aun cuando creamos cierta esta afirmación o no, se puede percibir en la relación con el objeto escultórico, por lo menos en su apariencia, que claramente evoca unos troncos talados, una suerte de árbol cercenado, pero también la reconstrucción de un tronco a partir de fragmentos de madera procesada, como son las hojas de papel. En este sentido aparece el referente visual que nos evoca al objeto natural y a su vez el objeto construido, llevando al espectador a una pluralidad de significados, que podrían contrastarse o parecer mutuamente excluyentes, lo cual nos llevaría a hablar de la paradoja. La paradoja se manifiesta como mecanismo del arte contemporáneo para visibilizar las contradicciones de sentido tanto en los sistemas sociales como en el arte mismo.

Desde esta perspectiva la obra *Cimiento* activa diferentes niveles de aproximaciones en el espectador, que pueden entenderse inicialmente como un impacto meramente visual, que nos puede causar su presencia escultórica y su verosimilitud con un tronco, hasta el despliegue de análisis más complejos de los elementos explícitos e implícitos en ella. El artista plantea la posibilidad que tiene la obra en este primer acercamiento desde la apariencia, como un señuelo que atrapa al espectador, pero en la constatación del objeto se despliega un abanico de posibilidades interpretativas y de construcciones de sentido mucho más amplias. Con respecto a eso Lagos dice:

“Casi siempre cuestiono la construcción de realidad que hacemos a partir de la apariencia y de la forma de las cosas y que nos lleva a pasar por alto la constatación de la materialidad del objeto. Tenemos un conocimiento que nos dice que una columna es sólida, maciza, fría, resistente, o que una silla se hace a la altura de las piernas para reposar. No nos preocupa constatar siquiera si las sillas que vemos pueden soportar nuestro peso” (Herrera, 2006)

En esta medida se puede resaltar algo importante en el juego de la percepción: casi siempre se pasa por alto la constatación de la materialidad del objeto. Por tanto, hay un primer nivel de relación corpórea con la obra, pues, más allá del significado declarado que esta posea, quien la contempla ingresa en un juego sensorial que ofrece otras formas de sentido. Entiendo que el artista en la aproximación de la apariencia del objeto escultórico, ha propuesto constatar la materialidad de su obra, de manera que, antes de cualquier atribución interpretativa, debe existir un acercamiento físico entre la obra y el espectador.

Hay una realidad aparente –que es la del tronco-, que es necesario comprobar, valiéndose de los sentidos: habrá que mirar de cerca su forma y fisonomía; habrá que palpar las texturas, cerciorarse de la solidez característica de un tronco; habrá que oír esa respuesta dada a un golpe de mano; habrá que sentir de cerca el aroma que impregna el objeto e incluso, habrá que saborearse la corteza para descubrir o no en ella el néctar característico de la madera.

En este acercamiento inicial, la obra está más allá de su significado literal e incluso, este no es importante para la relación que se establece entre el objeto artístico y quien lo contempla. El espectador debe acercarse y comprobar en un plano pre-conceptual que aquellos esquemas de la imagen que posee son reales en la obra. De esta comprobación aparentemente fallida advendrá para él la sorpresa, la inquietud y hasta la incomodidad, dentro de otras tantas posibilidades; pero que de una u otra forma manifiestan una serie de relaciones con esta desde lo metafórico y lo paradójico que finalmente desataran en una construcción de sentido.

Esta propuesta entra en consonancia con varias otras del autor en la medida en que trabaja la relación apariencia-realidad. Lagos no sólo ha creado una simulación de troncos de madera, en otros proyectos ha trabajado con elementos como globos rellenos de cemento o columnas que parecen de mármol, pero en verdad son de vidrio. Según declara el artista, el gusto por las simulaciones proviene de su primera formación como ingeniero mecánico y el deseo de llevar a las personas a través de la incomodidad o la atracción a constatar la realidad de lo que se presenta como aparente ante sus ojos.

Esta es una dinámica recurrente en las obras de Miler Lagos: en ellas hay un cuestionamiento de lo real, una especie de juego ilusorio que obliga a abordarlas antes de nombrarlas o conceptualizarlas. Es más, antes de ese acercamiento, se ubica otro enlace sensorial que es el de la atracción. Lagos ha aprendido que lo primero en el arte es la captura de la atención; *Cimientos*

atrae desde el inicio, no por su extravagancia o color, sino, justamente, por su fuerte presencia y materialización:

"Muestro un objeto que está ahí como es lo habitual, pero hago que la persona se sienta sacudida por algún error, que una anomalía la lleve a acercarse, a tocarlo y entonces de repente se encuentra de frente a lo que se puede entender como un engaño, pero no lo es: sencillamente es un material real que interpela los preconceptos de este mundo" (Herrera.2006).

La observación de la obra nos empuja a niveles interpretativos más complejos. En términos de Danto asistimos a la transfiguración del Lugar común a través del objeto, que se manifiesta a la mirada del espectador como un "acontecimiento". En concordancia con lo anterior, el tránsito por la obra desde lo simbólico, significativo y experiencial permite la apertura de las posibilidades interpretativas, haciéndola plurívoca, sobre esto el crítico cubano Yandro Millares en su artículo sobre Miler Lagos dice:

Todo en su quehacer luce tal como es, pero algo nos hace sospechar que está dotado de características nuevas, no tan fácilmente reconocibles; a veces impensables... Es una invitación a la lectura participativa, no a la contemplación estéril: una manera nueva de ver las cosas, no como se sabe que son, sino como pudieran llegar a ser. (Millares, 2013)

La relación entre lo que emerge de la superficie, y lo profundo como característica del objeto tridimensional, favorece la interpretación tronco-árbol como símbolo de la naturaleza. Por otro lado, las imágenes impresas en cada hoja que lo componen aluden al saber, el tiempo, y la cultura en relación con los más diversos relatos. Sin embargo, la estrecha relación entre la imagen del árbol y su simbolismo cultural a lo largo de la historia de la humanidad presenta las relaciones de transformación existentes entre lo natural y lo cultural sobre esto el propio artista dice:

Digamos que en este encuentro (el hallazgo de los grabados de Durer), encontré una plataforma interesante para analizar esa relación entre cultura y naturaleza. Para mí la cultura se vale del entorno natural, de los recursos que provee. De este hecho se origina

una reflexión que durante varios trabajos ha estado. Dicha reflexión la he tratado de resolver a través de formas gráficas y escultóricas que manejo en mis proyectos.⁴³

La serie Cimientos implanta simulacros de tronco de madera: no la figura del árbol ideal sino la del despojo talado. El bloque de hojas de papel industrial evidenciando el origen vegetal de la materia y su transformación. El tronco evoca el árbol de un modo abstracto, aunque la forma pseudo-cilíndrica no tenga ramas o raíces. Sumado a esto el material (el papel) rememora en aspecto y plasticidad a la madera, ampliando el sentido simbólico del objeto sensible a través de la dupla conceptual ya mencionada Naturaleza-cultura. Así mismo, Lagos a través de este tratamiento de la imagen evoca relaciones entre los más diversos relatos culturales y las tensiones existentes entre estos. Un claro ejemplo de esto es la ruptura que se da entre el discurso del progreso de la modernidad y el discurso de la conservación el cual sólo ha ganado espacio en los últimos 50 años. El primero que ha sido considerado hegemónico y el segundo que a pesar de su necesidad es discurso marginado. Así por medio de la puesta en escena del material recae una suerte de *devenir en la condición histórica y una condición política*.

Pero además, sus obras tienen un potencial sedicioso: irrumpen en los frágiles márgenes de esa seguridad desde la cual percibimos el mundo. Miler usa sus obras como actos de sabotaje contra la percepción adormecida y contra un sistema social en el cual el culto a la apariencia corrompe la vida social y genera violencia (Herrera.2006).

Ahora bien, esta afirmación por si sola carece de fundamento sino se analiza los elementos que entran en juego en relaciones de conceptos como la metáfora o la paradoja.

2.3.2 El papel aguanta todo

El proyecto *El papel aguanta todo* se expone por primera vez en la Galería Nueve Ochenta en Bogotá en marzo y abril de 2008. Esta Galería abrió sus puertas al público en marzo de 2007, la cual se dividió en tres espacios. En el primer espacio encontramos un conjunto de árboles que se denomina *Sin título*, en el segundo espacio 22 troncos titulados *Fragmentos del tiempo* y en el tercer espacio un video llamado *Adportas*. Para efectos prácticos se analizaran las obras por separado y luego en su conjunto.

⁴³ Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016.

Miler Lagos presenta una instalación, que consta de tres espacios. En el primero encontramos cuatro árboles que superan el tamaño de una persona de estatura promedio. Los cuales se erigen del piso al techo y un árbol evidentemente más pequeño de aproximadamente un metro. En uno de los muros del salón se encuentra de lado a lado un espejo que refleja las obras, aumentando en apariencia la cantidad y la espacialidad de estas. Los arboles están hechos con libros, el primero con un apilamiento de libros sagrados, el segundo de libros de leyes, el tercero de libros de arte, y por último, el más pequeño, con libros de línea política de izquierda.



El papel aguanta todo vista completa, Galería Nueve Ochenta (2007)



El papel aguanta todo, Vista completa Galería Nueve Ochenta (2007)

Nombrados en orden como: *Sin Título* (libros sagrados), *Sin Título* (libros de leyes), *Sin Título* (libros de arte) y el más pequeño que se ubicaba más cerca del espejo instalado en la pared, *Sin Título* (libros de comunismo) con una leyenda contigua "Cortado por su aparente inclinación". Se encuentran ubicados en la primera sala de la galería Nueve ochenta los *árboles* de distintos temas que forman troncos de relatos o saberes específicos, que han dado forma a la sociedad y la cultura occidental. Siendo las leyes, la religión y el canon artístico las bases de discursos hegemónicos y homogenizantes, que han determinado los lugares desde donde se enuncian la valides de discursos éticos, morales y estéticos ⁴⁴.

Teniendo en cuenta lo anterior, los trabajos de Lagos tienen un alto grado de ironía que está presente en la relación de semejanza formal y nominal. Esto se explica en la medida que el artista no dota de un nombre a la obra, no obstante esta rebosa de títulos que han regulado tanto el

comportamiento humano como la lectura social y cultural dominante. A este respecto el artista en entrevista realizada en mayo de 2016 afirma:



Frente a la pregunta ¿De dónde surge la idea de utilizar libros en la primera parte de la exposición?, Lagos responde:

Ser consciente de la función que tiene el papel dentro de la sociedad como registro, encontré que la vida misma se legitima para la sociedad occidental en el papel. Nuestra propia vida se ve registrada en el papel hay un acta de nacimiento un acta de defunción; pero en medio de este trayecto, tenemos el registro de todo lo que nuestra mente y nuestra experimentación deja consignado en los libros y de cómo surgen las ideologías los marcos de comportamiento que

⁴⁴ Esto se puede afirmar, si se tiene en cuenta el papel de la escritura en la construcción de conocimiento en la sociedad occidental y específicamente en la latinoamericana. Para Ángel Rama es determinante la función ordenadora y homogeneizante de la escritura en el proceso de formación social y político de Latinoamérica al plantear el papel del intelectual como funcionario y servidor del poder central (Rama, 2002). Así mismo otros autores como Alberto Manguel en su historia de la lectura, establecen la importancia de la letra escrita para la difusión de la religión y el conocimiento, pues es válido recordar que son las denominadas religiones del libro (Judaísmo, Cristianismo e Islam) las que llegan a tener una mayor relevancia política y social(Manguel, 2002)

se consignan en libros; luego tienen como función activar ideologías con las que una sociedad mantiene vigentes sus costumbres. Empecé con la religión, tal vez porque es la más estable y firme de las estructuras y que en la práctica lo pude constatar. Ya que al tratar de buscar libros sagrados, biblias, libros que se refieren a prácticas espirituales encontré que son muy pocos y que son muy específicos según el lugar del planeta de donde provienen. Entonces una sociedad católica como la nuestra o de mayoría cristiana en una tienda de libros lo que encontraríamos básicamente la biblia católica, la biblia cristiana, y si acaso el libro del mormón pero entonces hice una tarea de investigar por internet y comprar en línea libros que circulaban en diferentes lugares del mundo el Corán, La Tora (...) creo que completábamos más de 90 libros sagrados. Me interesaba tallarlas y formar una gran columna y visibilizar que el soporte de todos ellos era el mismo pero que el contenido de este había justificado las guerras y las diferencias entre diversas culturas⁴⁵.

En la obra se puede visualizar un amplio listado que va desde la Biblia, hasta el Corán pasando por libros de las religiones más recientes como la Biblia del Monstruo del espagueti⁴⁶. En este sentido hay un juego en la obra que reúne religiones de una larga tradición y las yuxtapone con creencias que no están en esta línea, mostrando la multiplicidad de direccionamientos que se pueden dar en la espiritualidad. A este respecto se debe tener en cuenta que los sistemas religiosos están basados en el concepto de ley. Por tanto, la voluntad humana se somete a unos preceptos que deben ser defendidos y que no admiten controversia. Consecuente con esta lectura que el propio Lagos propone, está la construcción del árbol de las leyes. Sobre éste dice lo siguiente: Luego de éste (el árbol de la religión), venían las leyes que ya vienen siendo una derivación de las pretensiones de la religión en una búsqueda por tener un ejercicio real de la justicia,

⁴⁵ Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016.

⁴⁶ El pastafarismo (neologismo derivado de «pasta» y «rastafarismo») o religión del Monstruo del Espagueti Volador (MEV o FSM en inglés) es una religión paródica, surgida como protesta social en Estados Unidos para denunciar y oponerse a la difusión en las escuelas de la hipótesis del diseño inteligente, impulsada por sectores políticos y religiosos conservadores durante los mandatos del presidente George W. Bush, y a las corrientes de opinión que pretendían su equiparación con teorías aceptadas por la comunidad científica como la de la evolución biológica.

de condenar o de castigar, entonces aparecen los libros de leyes pero el origen está en los libros religiosos.⁴⁷

Una observación detallada del árbol construido a partir de los libros de leyes, que están ordenados es que al acercarse el observador podrá ver los lomos de los libros permanecen intactos, legibles en posición horizontal, y agrupados según un tema específico de la ley. En el ejercicio escultórico es el borde de los libros el que es alterado por medio de una pulidora eléctrica. Atravesados por una estructura que permite que el "árbol" no colapse, manteniéndolos en posición vertical estable. Al observar el objeto artístico se muestra una tensión entre la simbología del árbol y la estructura de la ley, si bien el primero es símbolo de sabiduría y espiritualidad. La ley se presenta como algo falible, maleable y cambiante, de ahí que fuera necesario dividir el tronco, pues el número de los libros hallados por el artista superaban en cantidad a los de religión. Así mismo era fácil encontrar diferentes libros que hablan de la reforma de una ley, mostrando la maleabilidad de estas. Lagos afirma:

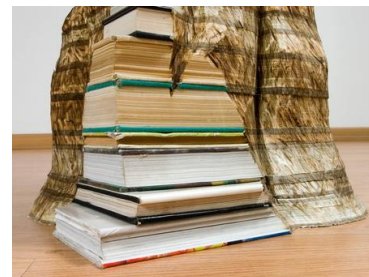
Empecé a descubrir un hecho que me sorprendió, tenía la idea que las leyes, como su nombre lo indica, suena como algo muy sólido, que está también estructurado, que no se puede modificar. La idea que se tiene de las leyes es que son el marco legal, donde se puede movilizar una comunidad en el sentido del comportamiento interpersonal o entre las partes. Pero cuando llego a una librería y pregunto por libros sobre este tema me encuentro con bodegas enteras de libros que no cuestan nada. Por mil pesos te puedes llevar lo que alcances a cagar de libros de leyes. Era muy curioso porque yo pensaba que algo que era muy rígido conceptualmente, que no permitía deformaciones. es el pilar más deformable de la sociedad(...) Entonces cada periodo de gobierno trae cambios en la leyes, dándose cuenta uno que lo que pensaba que era sólido es maleable, de ahí que conceptualmente este tronco esté dividido en dos, como mostrando una grieta. Permeando la solución plástica de estos árboles.⁴⁸

Vemos a través de la obra de Lagos cómo aparece la noción de inminencia, pues en estos árboles se intenta nombrar lo que no se acaba de decir totalmente. Se sugiere la posibilidad de

⁴⁷ Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016

⁴⁸ Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016

ver el arte como un lugar de insinuación, de trabajo con lo posible, lo cual no quita que el artista pueda derivar su trabajo a lugares muy pragmáticos. Siendo los arboles una crítica profunda a las estructuras de poder y de conocimiento que han construido los seres humanos desde la arbitrariedad de quien detenta el poder. Coherente con lo anterior se encuentra el tercer árbol conformado por los libros de arte. El cual recoge libros de historia del arte y textos que están enmarcados en lo que se conceptualizó en el primer capítulo como arte moderno. En la lectura que el artista realiza sobre esta escultura se destacan varios elementos. En la búsqueda de los libros se encontró que la mayoría de los textos estaban contruidos desde una visión hegemónica del arte que obedecía al canon propuesto desde el Eurocentrismo, siendo pocos los que se encontraron sobre arte popular, arte africano o latinoamericano



La anterior afirmación, permite hablar de las discusiones y tensiones que se generan por la exclusión presente en el discurso de las artes plásticas, donde se ha impuesto una mirada canónica acorde con el discurso de la modernidad y del carácter civilizatorio de occidente y su incidencia en los discursos, prácticas y objetos artísticos. En este marco de reflexión cabe anotar que la obra de Lagos se pregunta por la participación en la construcción de una cultura y unas estéticas que incluyan y reconozcan los saberes y las culturas locales, sin desconocer los antecedentes que están en el papel y que han prefigurado las prácticas artísticas.

Desde esta perspectiva el arte contemporáneo, pluraliza el contexto de la práctica artística, evidencia las tensiones entre los meta relatos y los micro relatos, permitiendo en palabras de Danto. “*Una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte [...] por más que estos puedan diferir el uno del otro* (Danto, 2006, pág. 68). En este caso la obra de Lagos adquiere su carácter posthistórico pues da una entrada clara al pluralismo del arte a través de los diálogos y preguntas que se generan en la génesis, construcción e interpretación de las prácticas artísticas, jugando con los diferentes momentos de la historia del arte y actualizando su lectura. La columna del arte es una reflexión contundente sobre el papel del arte y la ruptura del relato oficial pues al igual que el árbol de la religión se encuentra como una estructura estable pero desgastada, la cual no daría cuenta de las diversas formas de pensar de la cultura y de la experiencia sensible.

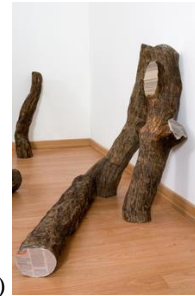
2.3.3 Fragmentos del tiempo

En el segundo espacio se encuentran veintidós troncos, a manera de despojos de árbol, dieciocho de estas piezas se proyectan en el espacio expositivo posición horizontal. Las obras están realizadas con páginas de El diario El Tiempo, el cual es uno de los periódicos de mayor circulación, además de una plataforma política y social que direcciona las miradas sobre la realidad colombiana. Este grupo de troncos recibe el título de Fragmentos del tiempo. El artista hace allí una selección de las páginas del periódico que contienen *noticias* y descarta todas aquellas de publicidad o clasificados. Construyendo desde su propio origen el objeto artístico. Encontramos en esta obra desde la selección misma de la materia escultórica, una carga conceptual que hace referencia al título y a su vez al árbol talado como fragmento del tiempo. En este conjunto de obras los elementos conceptuales y sensibles tienen una relación de tensión y gravedad, y aunque su belleza ejerce una fuerza ineludible permanece una incomodidad latente en quien la experimenta.

Sobre estas obras, Lagos advierte en la entrevista de mayo de 2016.

Fragmentos del tiempo hace referencia a cómo el papel, el papel periódico que es un papel que se envejece rápido, que se destruye con facilidad tiene tanta responsabilidad en la construcción de la “realidad”. Puede tumbar un presidente, puede hacer de uno bueno uno malo, tiene una influencia total en su entorno inmediato, un diario con noticias es un

arma de un poder incalculable (...) Escogía noticias de la situación política y cultural hacíamos columnas a partir de costuras. Pasaba como en el poema de los dadaístas se iba construyendo de una selección aleatoria, sin embargo nos fuimos dando cuenta que todas estas hojas un mismo sentido (...) Las noticias que están incluidas en esta serie pertenecen a un tiempo y a unas circunstancias siendo unas capsulas contenedoras de acontecimientos⁴⁹



Fragmentos del tiempo (2008)

Al preguntarle por la forma de la exposición, señala:

Los troncos están puestos teniendo en cuenta la acumulación de ramas que están en la orillas de los ríos o en las playas es la fuerza misma de la naturaleza que va avanzado y va dejando sus resquicios⁵⁰

Esta imagen que se construye, a partir de lo dicho por Lagos y que se puede vivenciar en la exposición, muestra cómo el periodismo deja los vestigios de una realidad que es difícil de comprender y analizar debido a su complejidad. En este punto, en el objeto artístico se teje una tensión entre una plataforma informativa, como es el diario, y lo que subyace en el interés de la noticia o lo que se informa. De esta manera se hace una crítica contundente a lo que a los mecanismos, que se utilizan para constituir la verdad como estructura que mantiene el poder. Pues es a través del fragmento que se va constituyendo un relato hegemónico que direcciona la mirada política y, por tanto, el actuar de los sujetos. En este sentido la obra de Miler Lagos se inscribe en el arte contemporáneo latinoamericano desde una mirada política que está atravesada por el concepto de la inminencia, que como ya se ha mencionado, está presente en las tensiones que se generan en lo que sucede y lo que puede llegar a suceder y reitera.

⁴⁹ Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016

⁵⁰ Entrevista realizada en Bogotá, mayo de 2016

2.3.4 Ad portas

Hay un tercer espacio, que cierra esta exposición y es el video de la acción hecha por el artista en Núremberg frente al museo de Durero. Este video se proyecta sobre una pared blanca, en una proyección de aproximadamente 15 minutos, con el título de *Ad portas*. Sobre este video Juan Roca realiza la siguiente descripción:

“Lagos, quien cuando comenzó el proyecto sólo había visto los grabados de Durero reproducidos en libros, viajó a Núremberg a visitar la casa donde nació el grabador, encontrándose con que no había originales en el museo –sólo reproducciones–, debido a razones de conservación. En un ritual personal de homenaje al maestro alemán –y a la historia misma del grabado–, colocó una de sus impresiones escultóricas al frente de la casa-museo y dejó que el viento se llevara las hojas, en un gesto poético que celebraba, desde su punto de origen, el inicio de la distribución de conocimiento a través de material impreso, hace ya más de quinientos años” (Roca, 2011)

Con este acto cerró el ciclo iniciado en la obra *Cimiento* (2007) y finalizó la exposición de *El papel aguanta todo* (2008). En este sentido la obra toma un carácter procesual y a su vez un tinte poético. Para Lagos lo poético está relacionado directamente con lo contemporáneo. En este caso la desintegración del tronco es metáfora de los procesos de divulgación del conocimiento y de una era que se ha expandido desde la utilización de la Xilografía, para dar cuenta del pensamiento del renacimiento, hasta la utilización de la imagen en internet como icono que conecta o permite navegar por las autopistas informáticas.

Así mismo cada una de las 6000 hojas que componen este tronco y que se desprenden en el momento en que sopla el viento, dan cuenta de las posibilidades de reproducción de la imagen, de una continuidad de esta en el tiempo. Por tanto, este árbol no sólo sería un contenedor de una historia natural, también da cuenta de un crecimiento de la cultura. Esta escultura que de manera compacta aparecen como un tronco y luego se disemina por los aires, plantea un problema fundamental para Lagos: ¿Cómo el objeto artístico, se convierte o transforma en algo aparentemente efímero y a su vez es capaz de instalarse en la memoria? Para responder esto hay que observar el objeto como un dispositivo de memoria, donde la metáfora responde a un desplazamiento del sentido que permite crear una imagen cargada de simbología y de acción poética. Al igual que el Haiku japonés, la acción de Lagos es la imagen de un instante donde lo

efímero y lo permanente aparecen de manera simultánea. Siendo el registro de la acción en video lo que nos permite caer en cuenta del acontecimiento. Entre la lectura del acontecimiento y el paso a la metáfora se encuentra lo que nos hemos dado a la tarea de llamar inminencia. La percepción del objeto como acontecimiento nos permite ver sus características de singularidad, que permean al espectador como algo latente que da cuenta de la acción creadora. Por así decirlo, se vislumbra un entramado de significados que estarían en la relación del objeto con el lugar donde está emplazado y donde se ejecuta la acción. El haber realizado la acción frente al museo de Durero y no en otra parte, permite hablar de la carga simbólica e histórica del registro audiovisual.

En coherencia con lo anterior, en la obra hay un juego de temporalidades que nos puede acercar a una "experiencia estética" frente al fenómeno de la imagen y la relación con el tiempo en que sucede y la dialéctica que se establece entre la mediación y la inmediatez. De esta manera el video nos permite recorrer la distancia existente entre el objeto artístico y la conciencia de lo humano, conectando diferentes temporalidades: la de Durero, la de la acción de Lagos y la presencia frente al espectador. Por consiguiente las relaciones dialécticas presentes en la obra fluctúan entre lo efímero y lo permanente, hallando su carácter evocador y crítico. Evocador, en tanto imagen poética y crítico, en cuanto la tensión entre los elementos ideológicos de cada temporalidad.

2. 4 El objeto como paradoja y metáfora

De las obras que conforman la exposición *El papel aguanta todo* (2008) y el ciclo de *Cimiento* (2007) se puede concluir en la parte formal y simbólica que las huellas de la máquina sobre los bordes de papel devienen una marca de fuerza y hasta violencia en la acción de cortar, tallar y pulir además de ser algo inquietante dado el vínculo afectivo, de culto, veneración, obsesión o respeto que se puede desarrollar por el objeto libro o por su contenido y cuya asociación directa es herencia cultural. Mientras que las propiedades elementales del material primario, es decir, el papel quemado por la fricción descubre el olor de la leña-tronco revelando que la esencia del árbol se conserva aún en el papel.

En este sentido, en el objeto artístico aparece la metáfora que describe ciertas operaciones interpretativas, propone el desplazamiento de una identidad primigenia a otra, donde en el caso

de Lagos se presentan relaciones semánticas particulares. El tronco (objeto artístico) se presenta como una reconstrucción a partir de fragmentos (hojas de papel) como símbolo de la relación cultura-naturaleza y sus múltiples transformaciones. La singularidad del objeto artístico se despliega a través de sus características materiales, posando la reflexión en el proceso de construcción del objeto. En esta línea de ideas es necesario decir que las personas poseen una serie de esquemas de imagen ligados a las características o usos tradicionales del papel (en la escritura principalmente), pero de repente, ese mismo material expresa una nueva perspectiva, forma un sólido distinto, un objeto que requiere formas de entendimiento diferentes. La esencia de la obra radica no en demostrar la apariencia sino la presencia que se abre campo en la conciencia que acaba de nacer frente a ella.

Algunas partes concretas de la obra, además, son susceptibles también de un examen desde los planteamientos de Mark Johnson (Jhonson, 2007). Para este autor, toda obra tiene, por lo menos, dos niveles de sentido: el declarado y el encarnado (o inmanente). Los grabados, por ejemplo, exigen una interpretación sensible desde la visión, no para interpretar sus escenas en términos del mensaje, sino para asumir sus repeticiones y despliegues como parte de un sentido pre-conceptual. En efecto, la manera como la intensidad de la imagen se proyecta a lo largo de las hojas provoca a quien las observa una serie de sensaciones que pueden expresarse de muy distintas maneras: vértigo, miedo, cansancio. Así mismo, la fisonomía del tallado vivida desde el tacto podría despertar esquemas de imagen relacionados con experiencias previas dirigidas a la naturaleza como extensión y espacio.

En concordancia con lo anterior, en estas tallas escultóricas en papel, se conservan huellas de la máquina pulidora con la que se trabajó, sobre los bordes de papel, quemados por la fricción se observa el rastro de una sociedad técnicamente desarrollada, y las propiedades elementales del material primario. Desde un comienzo el espectador advierte un objeto árbol, como símbolo de naturaleza, pero es el árbol poco "natural"; aunque en esencia las hojas de papel en que están hechos fueron alguna vez árboles (quizás un bosque); se podría plantear la pregunta, ¿Habla el artista desde una postura ecologista, al ser el árbol y el tronco ya un elemento iconográfico en su obra? Es pues esta una de las paradojas que construyen sentido, pero no sólo en una dirección, su interpretación se extiende como un abanico de posibilidades de lectura, análisis formales y conceptuales, siempre en oposición a la idea primaria de la apariencia, pero que revierte sobre

ésta una carga simbólica de la cual el objeto, en este caso "árbol", puede ser visto de manera *universal*.

Por otra parte, en *El papel aguanta todo* se hace alusión al hecho de que el papel aguanta, soporta, cimienta, resiste y revierte pilares del saber muy diferentes entre sí. Vemos una relación directa entonces con el árbol como saber, que se estructura como columna vertebral del actuar humano. En este se cimentan las creencias, las leyes y las nociones de verdad que se entretrejen para formar el entramado cultural donde el sujeto interpreta y actúa. En este sentido más que el mero registro que soporta el conocimiento, es el mapa de como se ha construido y desarrollado este en la lectura que le damos como espectadores. Más allá de si se comprende el pensamiento más íntimo del artista esta instalación tiene una presencia monumental que podría derribarse y por ello induce una mirada cautelosa en el deforestado bosque de los relatos.

Cuando la "naturaleza-materia" de los árboles allí presentes, *es desvelada*, deviene una condición de *des-ocultar*, el problema conceptual en la obra, una forma de la inminencia, entendida como lo plantea García Canclini en su libro *La sociedad sin relato* (2011), En tanto que política, ya que la línea temática de los libros infiere una crítica reflexión sobre los pilares en los que se cimientan los poderes. La religión, las leyes y el arte que ha servido en la reafirmación simbólica de ambas y las afianza en la estructura cultural. Si bien esta interpretación puede ser considerada como simplista es importante destacar el uso que se ha hecho en la sociedad occidental del arte. En periodos como el renacimiento, el Barroco o el neoclásico, sin el ánimo de ligereza, podemos decir que el arte se convirtió en con validador de estructuras políticas y religiosas. Con esto Lagos como artista no hace un señalamiento injurioso sobre dichos poderes, solamente los presenta, pero aun así, seguimos asociando las múltiples lecturas al sentido que dispone el objeto, podemos ver cómo principalmente en la modernidad, estos poderes se han valido del papel y del libro como elemento reproductores de sus políticas colonizadoras. El *Gran Relato* occidental, quizás no hubiese sido el que llegó a ser, sin la posibilidad de la reproducción que se dio gracias a la imprenta y al papel. Los poderes se han mantenido por la hegemonía histórica. El artista, se vale de un refrán popular, para darle nombre a esta serie de instalaciones, *El papel aguanta todo*. No solo el papel aguanta y soporta a la historia occidental moderna, sino mantiene los poderes del credo, de los estados, de la "verdad" de los vencedores, lo que se instaure en la memoria colectiva como verdadero, surge de esa reproducción de lo escrito (signo) y de las imágenes (símbolo).

Capítulo 3

TRANSFORMACIONES DEL ESPACIO EN LA OBRA DE MILER LAGOS

En este apartado se toma como punto de partido la concepción del espacio expositivo. Para esto se tuvo en cuenta tres líneas temáticas: la transformación del espacio expositivo en el arte contemporáneo colombiano, las alternativas en el manejo del espacio a través de la utilización de diversos lenguajes en la obra *Columbas* (1998) y *Rompimiento de Gloria* (2012). Y por último se analiza la obra *Nómadas* (2014) dando cuenta de la condición Posthistórica de la obra de Lagos.

3.1 El desbordamiento de los límites y la transformación del espacio expositivo en el arte contemporáneo colombiano.

Parte fundamental del análisis de la obra del artista Miler Lagos es comprender cómo se desarrolla la apropiación y construcción del espacio en su obra, entendiendo que éste concepto se encuentra entramado con los cambios que se proponen en el espacio expositivo en el arte contemporáneo. Es importante aclarar que este proceso de conceptualización obedece a dos elementos esenciales en la obra de Lagos: El primero es la naturaleza escultórica de ésta y el despliegue del objeto artístico en coherencia con el espacio como elemento transformable y en permanente diálogo con la obra. Es por esto que en el presente apartado abordaremos la concepción del espacio en el arte contemporáneo a partir del concepto del campo expandido y cómo este se ha reflejado en prácticas artísticas en Colombia que abrieron nuevas posibilidades.

En este sentido es válido señalar que una de las características primordiales del espacio expositivo en el arte contemporáneo es la expansión en las posibilidades a partir de la ruptura con el paradigma de la obra de arte y los escenarios en los que ésta se encontraba. Dicha ruptura se da en los años sesentas, modificándose la concepción del cubo blanco y el arte sale a espacios públicos, espacios naturales y/o edificaciones de diversa índole que se diferencian profundamente de las galerías y los museos. Este hecho está cimentado en el planteamiento de nuevos discursos que rompen con la construcción de los grandes relatos sobre el arte y la concepción de modernidad impulsada por Greenberg.

A este respecto Rosalind Krauss publicó sus reflexiones sobre la escultura bajo el título “La escultura en el campo expandido (Krauss, 1996, pág. 289) El hilo fundamental de este trabajo es entender lo expandido como la multiplicidad de medios y de formas de los que puede hacer uso el arte contemporáneo. Este postulado conceptual permite apreciar cómo las prácticas se han transformado desbordando los límites de las concepciones de pintura o escultura. En este sentido es importante anotar que estos cambios han incidido directamente en la concepción del espacio expositivo pasando de la idea del museo, al cubo blanco, donde se pretende eliminar todo elemento de ruido que esté alrededor de la obra. Para luego dar paso a la obra *in situ* la cual estaría diseñada para el espacio específico y en el caso del arte contemporáneo encontramos a través de la instalación, del performance o el apropiacionismo, entre otras, un diálogo entre el objeto artístico y el espacio donde se da una transformación de éste. Entendiendo que el objeto artístico y el espacio en el arte contemporáneo, tienen una relación dialógica que está permeada por la ampliación de los límites del objeto.

Para Krauss no se puede seguir hablando de la escultura, en forma restringida y apegándose a las formas modernas. Esta teoría propone que la escultura en el arte contemporáneo ha adquirido un carácter amplio y sugiere que debe ser vista desde el concepto de lo expandido, en la medida que se ha iniciado un proceso de desbordamiento de los límites de las prácticas artísticas (Krauss, 1996, pág. 289). Esta afirmación surge de la utilización por parte de la escultura de elementos de diferentes medios como la fotografía, el teatro, la literatura, el sonido rompiendo el esquema habitual de la práctica artística y el papel del artista. En este sentido el espacio expositivo funciona como contexto que permite la relación de la obra con la realidad, a través de un trabajo que implica la pluralidad en los lenguajes y el deslinde de las prácticas artísticas tradicionales. Este tipo de procesos busca insertar la obra en el tiempo y el espacio dinámico que vive la sociedad y, la aspiración de implicar un público más renovado y ampliado, trasciende los límites del museo, con la intención de renovar el binomio arte-vida.

En este proceso, como ya se ha mencionado, las prácticas artísticas salen a las calles, a espacios naturales, edificaciones diferentes al museo. De esta forma empiezan a poner en duda los límites entre los espacios previstos para el arte y los espacios cotidianos. Imprimen en sus trabajos un intento de liberarlos del velo institucional que recubría el arte moderno (Know, 1997). Dichos elementos llevan un nuevo planteamiento de la mirada curatorial y del espacio expositivo desde una concepción en la que se decodifique y/o recodifique las convenciones

institucionales. Las galerías y los museos reformulan su concepción de la obra y le permiten intervenir el espacio de forma que se expongan sus múltiples sentidos e incluso cuestionar el canon.

Para entender esta concepción del espacio expositivo y del objeto artístico es necesario ejemplificar el caso del arte colombiano, a partir de algunas exposiciones que han sido destacadas en la historia del arte de nuestro país, por ese cambio en la propuesta curatorial y estética entre ellas está Ante América (1992) la cual corresponde a ese proceso de transformación. Sobre esta exposición “La curaduría trabajó desde un concepto abierto en la selección y la reunión de éstas (las obras), según sus propios planteamientos alrededor de cuestiones generales. Ver el arte de América desde él mismo y desde el sur, e intentar difundirlo en su complejidad, evitando las generalizaciones estereotipadas, las "otrizaciones" de un nuevo exotismo y la satisfacción de expectativas cliché” (Mosquera, 2001)- En esta exposición participaron Antonio Caro, Maria Teresa Hincapie, Doris Salcedo, José Antonio Suarez, Beatriz Gonzalez entre otros artistas que desde los años sesenta habían reformulado las nociones que se tenían del arte en Colombia. La exposición Ante América, que se da en Bogotá y que no tiene antecedente en Colombia, se llevó a cabo en 1992 en el Museo de Arte del Banco de la República, de la cual podemos entender un interés por hacer otros acercamientos a la creación artística contemporánea. Se puede entender que la propuesta de una mirada introspectiva problematizada, abre espacios de reflexión y discusión alternados a otros discursos externos impuestos. También discurre, sobre la identidad y lo latinoamericano, no como un camino recorrido, es más como una construcción problematizada, una decisión y no un estado natural ni determinado por lo territorial.

Es importante anotar que este grupo de artistas cuestionaron la clasificación rígida de los medios y lenguajes del arte, con la fragmentación de la imagen y la aparición del objeto, se agrietaron los límites estrictos establecidos en las categorías de pintura, dibujo, grabado y escultura (Jaramillo, 2002, pág. 141). En coherencia con lo anterior se debe recordar que algunos espacios fueron abiertos desde la década de los sesenta y principios de los setenta en Colombia como la Bienal Coltejer (1968, 1970 y 1972) la cual se considera un hito en la historia del arte colombiano debido a que los ganadores plantearon intervenciones en el espacio, como es el caso de Luis Caballero quien ganó con un políptico en óleo “La cámara del amor”. En 1975 se inauguró el Salón Atenas por parte del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el cual tuvo nueve

versiones, la virtud de este espacio fue diseminar nuevas ideas y conceptos con referencia al arte, y de fijar la atención del público en propuestas creativas prácticamente inéditas. Otro de sus principales objetivos es, en consecuencia, informarnos sobre trabajos que se distinguieron a pesar de su insipiente, en el difícil empeño de alcanzar una manera efectiva y propia de comunicación visual.

Estos antecedentes permitieron en la década de los noventa dar cuenta de dos miradas: la institucional y la artística. La institucional que abre el espacio expositivo a unos lenguajes y a unos discursos que hasta el momento habían sido invisibilizados y que no habían encontrado legitimación en el mundo del arte a través del desplazamiento de los discursos hegemónicos. A este respecto el curador José Roca advierte:

En la década de 1990 se estableció un arte en situación contextual, en el cual la obra no se producía en el taller del artista y luego se exhibía en la galería o el museo, sino que fundó una relación indisoluble con el espacio físico y simbólico en el que se exhibía. Este era el síntoma de una transformación de las prácticas artísticas y de la concepción del papel del artista como productor cultural, que alcanzó su madurez en los noventa. La naturaleza intertextual del arte se exploró en profundidad lo que permitió la construcción de un engranaje complejo entre las obras y su contexto.

Es decir, las obras se convirtieron en soportes sobre los que las tensiones de determinados contextos -incluidos los del arte- cobraban forma y subvertían el rol del artista como creador mediante su proyección “como lector, interprete cultural”. Así las cosas no es extraño que en ese momento el desbordamiento de las márgenes del modernismo se manifestara en el uso expandido de la instalación y la intervención en el espacio público porque estas prácticas permitieron consolidar una relación crítica plena con la institucionalidad artística con las diversas instancias de la vida urbana (Roca J, 2012, pág. 23)

Lo expuesto por Roca se puede vislumbrar en las exposiciones Jóvenes Creadores de la Alianza Francesa (1990), el premio Luis Caballero (1996); la programación de galerías como Belarca y Garcés Velasquez en Bogotá, La Oficina en Medellín entre otras donde la mirada curatorial permitió el ingreso de nuevas prácticas a los circuitos institucionales del arte. Esta posición de Roca se sustenta :

“Exposiciones como Los hijos de Guillermo Tell, organizada por el crítico Gerardo Mosquera y presentada en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1991, y Ante América organizada por el mismo Mosquera en colaboración con Rachel Weiss y Carolina Ponce de León instauraron en el país la figura del curador como elemento central de la polémica pública entorno al arte, y fomentaron la producción de una forma alternativa de discurso artístico que no provenía de los artistas ni de los críticos”. (Roca J. y., 2012, pág. 15)

En este punto, Roca pone el peso de La transformación del espacio expositivo en la figura del curador; sin embargo, este planteamiento es problemático pues sesga el papel del artista y del arte contemporáneo. Si bien es cierto que el papel del curador es relevante en la disposición del espacio, en la selección de los artistas y sus obras; también lo es que los artistas realizan propuestas que se resisten a los planteamientos de la curaduría y por tanto deslindan los discursos que se han institucionalizado sobre el arte contemporáneo.

Por otra parte, es relevante anotar que prácticas como la instalación amplían las posibilidades de géneros como la pintura y la escultura que varios críticos habían señalado en estados de anquilosamiento. Podemos observar cómo la obra de arte emplazada en un ámbito público o localizada dentro de un espacio público interior genera interrelaciones mecánicas y especialmente semióticas para lo cual debemos retomar lo propuesto por Natalia Gutiérrez quien ha señalado:

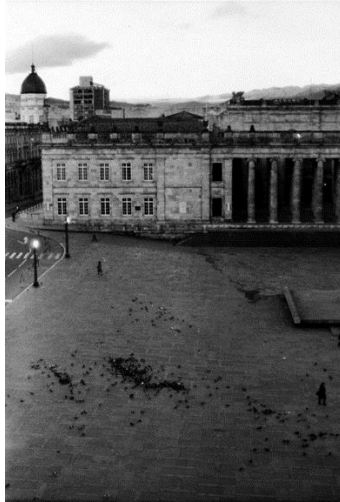
El origen de las instalaciones en Colombia se puede rastrear a partir del conocimiento profundo de campos diversos por parte de los artistas, como la historia del arte y del país, las técnicas bidimensionales como el dibujo, la pintura y el grabado, pero también de otras experiencias artísticas como el video, y el teatro, que aportan el manejo del tiempo, el sonido y la actividad actoral. Todas estas experiencias artísticas pueden servir de soporte para la expresión de una idea estética en un espacio y un tiempo determinados, que, en síntesis, es lo que constituye. Entre las instalaciones del arte contemporáneo colombiano podemos encontrar muy buenos ejemplos de cómo las ideas y los conocimientos más diversos pueden integrarse en la configuración de obras originales y complejas, en las que confluyen todas las experiencias de la vida del artista, y todos los saberes técnicos adquiridos, no solamente los que tienen que ver con el campo del arte. (Gutiérrez, 2004, pág. 120)

Sumado a lo anterior se debe anotar que en el Salón de Artistas colombianos de 1996, el crítico Eduardo Serrano hace un análisis sobre el cambio que se ha dado en las artes plásticas del país en los últimos años. Para este autor los artistas han comprendido que hacer arte ya no consiste en producir objetos de alto valor comercial, sino en relacionarse con el público, y proponer ideas e interrogantes que afecten su vida y su pensamiento: “una nueva conciencia social se ha convertido en el motor creativo de muchos artistas colombianos”. (Serrano, 1996, pág. 115) En tanto al desarrollo de las prácticas artísticas que se utilizan para la expresión de las ideas estéticas, una de las grandes diferencias que encuentra Serrano con respecto a la década de los ochenta es que la pintura y la escultura han pasado a ser minoría ante la proliferación de las instalaciones y las acciones.

Tanto lo expuesto por Gutierrez, como lo dicho por Serrano permite aclarar el panorama en el que han surgido propuestas como la de Miler Lagos y entrar en materia en cuanto al análisis de la obra de este artista. Ya que características mencionadas como: el cuestionamiento a los límites de los géneros artísticos, la multiplicidad de lenguajes, la desmaterialización de la obra, la dupla arte-realidad, la transformación del espacio expositivo, el despliegue y ampliación del objeto artístico están presentes en el proceso artístico de Lagos. Así mismo encontramos en el recorrido del artista una serie de prácticas artísticas en el espacio público, en espacios naturales y transformaciones en espacios dedicados al arte, las cuales apuntan al desarrollo de un arte que se nutre del contexto en el que se desarrolla o se emplaza. Sobre estos elementos en la obra de Lagos se hablará a profundidad en los siguientes apartados.

3.2 Columbas (1998), la multiplicidad de los lenguajes y la transformación de los espacios públicos.

Se ha hablado hasta ahora de los cambios que surgieron en el arte colombiano, en cuanto a la transformación del espacio expositivo y el planteamiento de nuevas miradas y se ha esbozado brevemente cómo esos cambios han dado pie a algunos elementos en la obra de Miler Lagos. En este punto entraremos a observar cómo interviene en su obra el manejo de múltiples lenguajes,



Columbas (1998)

para la configuración del espacio, a partir de una de sus primeras obras *Columbas* (1998). Con esto se pretende ver como se da la disolución de los límites entre los diferentes campos y el mundo del arte dando así paso la ampliación de los límites del objeto, y en el caso de Lagos el deslinde del pensamiento escultórico. En consecuencia el objeto artístico incluye el entorno en su ámbito de significación.

En su obra *Columbas* (1998), La Plaza de Bolívar de Bogotá es escenario y objeto de experimentación plástica con diversos medios como el dibujo, la acción y la fotografía, este trabajo consistía en la elaboración de la imagen de un "tunjo precolombino" en medio de la Plaza. La imagen se construyó con las palomas que allí habitan. Posteriormente se hizo un registro con una secuencia de tres fotos. Este es un trabajo temprano del artista, del tiempo en que aún era estudiante de artes plásticas en la Universidad Nacional de Colombia.

Las motivaciones de Lagos para desarrollar el proyecto *Columbas* (1998) se derivan de un interés sobre el tema de la identidad, y por otra parte su carácter propiamente escultórico que lo ha llevado a pensar no sólo en el objeto y la imagen sino particularmente en el espacio. La idea de este proyecto surge de asociaciones que venían de dos momentos disímiles; el primero una afirmación que encontró en un texto que leía para ese momento, donde se cuestionaba la autenticidad de una *identidad propia latinoamericana*, que le causó cierto grado de impresión e

indignación y el segundo una foto publicitaria de *Absolut* en una revista, donde usaban palomas para hacer la figura de una botella en una plaza italiana.

El artista quiso inicialmente hacer una intervención en un espacio donde los colombianos se identificaran con el lugar y observar su estética, y decidió que fuera la Plaza de Bolívar en Bogotá, la idea de intervenir un espacio público ya se había instaurado en él. Cuando Lagos se encuentra con la imagen publicitaria de *Absolut* hecha con palomas, en un primer momento dudó de la veracidad de la imagen, pensó en que era manipulación fotográfica y se dispuso a probar si era posible hacerlo realmente. *Columbas* cumple el papel de objeto (imagen) *apropiado* en al menos dos sentidos, Lagos se apropia de una forma particular de hacer, y a través de esta se apropia del espacio de la plaza como espacio escultórico. La posibilidad de hacer un trabajo usando las palomas y la plaza se fueron fraguando en su pensamiento hasta que decide *construir* la imagen de una figura precolombina en la Plaza de Bolívar en Bogotá, usando las palomas como materia de la obra plástica. Entre *el hacer* (propio del artista) y su reflexión descubre un juego paradójico entre la realidad, los discursos y su propio sentir como lo expresa el artista:

"Lograr que las palomas hicieran la figura precolombina fue una suerte, ese fue un ejercicio muy bonito, con toda una reflexión sobre lo que creemos nuestro patrimonio, reconocí que lo europeo es nuestro patrimonio... pero lo precolombino también, para mí fue una enseñanza, una lección personal como para quitarme prejuicios de ser *auténticos herederos de lo precolombino*, tenemos tanto de precolombinos como de europeos"(Lagos, 2016)

Para el proyecto *Columbas* (1998) Miler Lagos dibuja en gran formato (aproximadamente 20 metros cuadrados) con semillas vegetales (arroz y maíz), la figura de la iconografía precolombina colombiana de la cultura Tolima, conocida popularmente como “Tunjo”, sobre el plano básico que constituye la Plaza. Realiza una observación minuciosa sobre el comportamiento alimenticio de las palomas que pueblan el lugar en forma dinámica y discontinua, mediante una acción plástica que desarrolla el artista en el proceso de elaboración de su proyecto en el espacio público. El artista tuvo que hacer muchas pruebas, por semanas debió observar el comportamiento de las palomas y su instinto alimentario, inicialmente intento de



manera fallida durante algunos lunes y martes, pero estas no buscaban el alimento, fue cuando pudo percatarse de que el día domingo la gente les daba maíz y ellas volvían a buscar alimento hasta el miércoles o jueves, posteriormente tampoco vio reacción de las aves cuando puso de

manera metódica y organizada el alimento, que delineaba el icono precolombino. Lagos advierte que las palomas sólo buscaban el alimento en la superficie de la plaza cuando lo escuchan caer. El artista como un personaje insistente, que acudía a la plaza a realizar una y otra vez esta acción (varias veces fallida), activó el espacio como dispositivo que lo sacaba de su cotidianidad. Este proceso se extendió por dos meses, hasta que en un amanecer logra el breve registro fotográfico que compone el soporte objetual de un proceso muy extenso y complejo de experimentación con las prácticas del arte contemporáneo. (Lagos, 2016)

Lagos, durante la acción y experimentación en el desarrollo de su proyecto *Columbas* (1998), convierte el espacio de la Plaza en el lugar donde se realiza y además se emplaza la obra, las tres fotografías son el registro de la *acción* y a su vez el

modo de apropiarse artísticamente de la Plaza de Bolívar, del pedestal y la escultura del Libertador, de los Palacios Oficiales y la Catedral Primada, del suelo y de las palomas. El “Tunjo” dibujado con alimento para aves, hace que las palomas bajen a comer y *construyan* la figura.

En el registro podemos ver: en la primera fotografía la imagen del “Tunjo” formarse cuando las aves bajan buscando el alimento, la imagen se percibe casi completa. En la segunda fotografía, la imagen del “Tunjo” aparece perfectamente formada y completa. En la tercera fotografía y última la imagen del “Tunjo” se desvanece cuando las aves han comido y vuelan. En las tres fotografías el encuadre es el mismo, la cámara permanece estática desde un punto muy alto (desde el palacio de justicia) evocando un proceso temporal con variaciones del espacio fotografiado. Lagos se apropia de elementos comunes dentro de un territorio específico de importancia y representatividad nacional. Las palomas se ven como pequeñas manchas de color aglutinadas en grupos sobre el dibujo con semillas apenas visibles por la enorme distancia focal del plano capturado en estos tres instantes. Lo temporal surge en el intervalo que vincula una fotografía con otra como parte de una corta duración en un mismo espacio que cambia o varía de una instantánea a otra.

Lagos propone la obra en relación con el plano arquitectónico de la plaza, la cual es el centro histórico de la capital, innegable escenario cargado de significación política. Rodeada por edificios de importancia nacional con estilos claramente europeos y la estatua del libertador en el centro, diseñada por Pietro Tenerani, que reitera el dominio estético de la representación occidental propia de los colonizadores mientras excluye la representación de los *valores nativos* sin ir más lejos. Lagos vincula el espacio como *escenario*, donde se desarrollan momentos particulares entre la propuesta artística y los diferentes espacio/tiempo que la construyen. Entendiéndose entonces que el escenario no viene desprovisto de carácter simbólico o político, no es ingenuo ni azaroso, es totalmente envolvente en su condición histórica y particularmente nacionalista. Pone en juego el espacio como un elemento conceptual, donde se manifiesta lo público desde el consenso o el disenso. Manifiesto entonces como elemento no compositivo sino estructural en el plano conceptual. Por tanto se inserta como dispositivo a las memorias colectivas o individuales de hechos y momentos *históricos* que recomponen la *identidad* (Lagos, 2015). Aunado a esta idea del espacio, que contiene en sí mismo dicha resonancia en la memoria, se ubican los edificios que lo circundan, enmarcando los poderes que reconocen un Estado

nacionalista, de claro modelo eurocentrista heredado, que se *encarna* allí en una afirmación constante, dada por el estilo de los edificios y hasta la traza de las calles. La tensión del momento se presente en el instante mismo capturado en la tercera fotografía, cuando la figura iconográfica de las culturas prehispánicas, se desdibuja, se desmaterializa, empieza a desaparecer.

Es válido aclarar que esta propuesta artística no se emplaza como obra de arte pública, sino como una práctica artística en un espacio público, como una acción que activa los dispositivos de memoria, cuyo objeto artístico es efímero, y del cual sólo se conserva el registro. Dicho de otra manera, esta obra no vincula el espacio de la Plaza como escenario permanente de la obra ni del espectador, sino que recurre al registro como evidencia de la imagen *precolombina* que se ha desmaterializado. La plaza quizás por mucho tiempo seguirá siendo la misma, pero la acción en el espacio es situar el arte en la *inminencia*, entendido así, se configura *lo posible* a partir de las relaciones con la realidad mediada, su relación no tiene que ver con la representación, tiene que ver con el *presentar*, es señalar, es cuestionar los relatos y su pretendida veracidad.

Es importante vincular este proyecto (temprano) de Lagos pues configura una relación sujeta a las manifestaciones y prácticas artísticas contemporáneas, en varios elementos formales-conceptuales, que subvierten ordenes establecidos en los modos de *hacer*, *formas de apropiación*, *emplazamientos* que complejizan y problematizan las prácticas artísticas propias del artista en el contexto del arte contemporáneo en Colombia, como lo advierte Jaime Cerón:

Este proyecto no sólo permite caracterizar su peculiar atención cultural, dentro de un marco discursivo de descolonización sino que también nos deja ver como determina un *modus operandi* en la conformación de sus piezas o en la elección de sus medios de trabajo. (Cerón, 2010, pág. 77)

De esta crítica interesan principalmente los *elementos* que hacen parte de una condición posthistórica, entendido como los fenómenos artísticos desvinculados de *Gran Relato* en donde surge el Arte Contemporáneo. Lo posthistórico son relaciones y construcciones culturales múltiples con diversidad de relatos, estilos, modos de apropiación, contextos y prácticas, que se configura en la última década del siglo XX y el comienzo de siglo XXI. Este es el panorama de las prácticas artísticas contemporáneas en la que Lagos inicia su carrera, y desde donde problematiza las nociones de originalidad y de apropiación de las imágenes, los espacios expositivos o de acción del arte, y la complejidad en el objeto artístico, que en el caso de

Columbas (1998) es efímero pero que en las obras como *Cimiento* (2007) o *El papel aguanta todo* (2008) dan muestra de una materialidad contundente y se expresa escultóricamente.

En esta medida, la materia en las obras de Lagos adquiere un carácter elástico o expandido y dialógico con el espacio, rompiendo los límites de la escultura en la idea histórica que se tiene de ella. En este sentido la extraordinaria elasticidad, es una forma en que la materia puede expandirse e incluir cualquier elemento para su concepción. Al valerse de elementos naturales que se pueden escapar a su control, el artista pone el peso de la obra en el proceso de construcción y resignificación del espacio. Así mismo facilita relaciones simbióticas para la creación de una imagen que debe ser leída en un contexto cargado de historia. Sumado a lo anterior extiende el campo de acción de la escultura a través de la utilización de diferentes prácticas que le permiten poner juego elementos que en otros contextos no podrían yuxtaponerse. Dichas mixturas entran discursos aparentemente irreconciliables sobre la identidad y por tanto toman un carácter posthistórico. Presentando un pluralismo sin precedentes, entendido en términos de una abierta disyunción de medios y de motivaciones artísticas y que amplían la posibilidad de interpretación.

3.3 Rompimiento de gloria (2012)

Rompimiento de Gloria es una instalación realizada en el Teatro Odeón en el año 2012, que presenta los trabajos realizados por Miler Lagos en 2011 durante su permanencia en el Ártico canadiense, dado por una residencia artística de aproximadamente un mes, financiada por *AB Projects*, (Toronto, Canadá), *Fundación Teatro Odeón* (Bogotá, Colombia) y *Openvisor* (London, UK). El artista rastreó las experiencias de los primeros exploradores que estudiaron los recursos naturales de la región, de manera que su instalación exhibe al público una colección de “videos y fotografías que invitan a sumergirse en la fascinación que produce la contemplación de la naturaleza mientras experimenta el espacio, el tiempo y la percepción de lugares desconocidos e inhóspitos. A su vez, estas piezas se presentan como un *rompimiento de gloria*, una alusión a la ventana transparente que permite a los hombres en la tierra contemplar un momento celestial” (Villamil, 2012).

Entre las obras expuestas se encuentran las fotografías de la serie *Inukshuk*, enfocadas en la transición entre el poner y el nacer del sol, y capturadas durante el solsticio de verano en Red

Rock Lane (en las inmediaciones del círculo polar ártico); el video de registro *Kanipinikassikueu, El Hombre Caribú* (de aproximadamente 6 minutos) que retoma el paisaje de *Inukshuk*; el otro video de registro, *Skipping Stones* (8:44 minutos), consistente en una sola toma sobre un lago minutos antes de amanecer; y *Lat 65,31 n, long 114,13 w*, grabación (de 15 minutos) del Ártico canadiense, hecha desde el ala de un hidroavión. (Roca, 2012)

Cada una de estas obras está dispuesta en un lugar determinado del teatro Espacio Odeón, respondiendo, además, a una instalación especial: las fotografías se presentan en una pared blanca con iluminación;

Kanipinikassikueu se proyecta en un cuarto sobre el espacio completo de la pared del fondo; *Skipping Stones* también se reproduce ampliamente sobre una pared, pero el cuarto destinado para este video ofrece un banco compartido para los espectadores –a diferencia del cuarto anterior que posee sillas



individuales– y; finalmente, *Lat 65,31 n, long 114,13 w* es proyectado desde el suelo –en el que estuvo el escenario y las sillas del Teatro Popular de Bogotá (sobre las ruinas del cual se adecuó el teatro Espacio Odeón)–, pero como en el espacio del cielo raso se emplazó una tela, (cuyas características no permiten ver el foco de luz de la proyección), existe una visualización de la grabación desde diferentes ángulos: “es posible acostarse en lo que alguna vez fue el escenario, o subir varios pisos y verlo desde el balcón. Inclusive (hay) la posibilidad de subir aún más y situarse sobre el puente de la tramoya para mirar el video desde encima, como si se viera desde un avión” (Roca, 2012)

Cada una de las obras expuestas es concebida para un distinto espacio del teatro y según el texto de Ivonne Villamil que acompañaba la muestra y se replica en el catálogo:

“La instalación de este proyecto reinventa el lugar desde la articulación de los vestigios neoclásicos de la arquitectura del edificio con la experiencia en el Ártico y la mirada que se propone hacia la naturaleza misma y el paisaje. Sobre esta idea,

se fundamenta incluso la reconstrucción del techo de lo que habría sido el teatro, con una gran tela que soporta una de las videoproyecciones que registra el ascenso vertical desde la superficie terrestre hasta el cielo” (Villamil, 2012)

3.3.1 Particularidades físicas de espacio odeón

Como se indicó, Espacio Odeón es una sala cultural independiente, ubicada en el centro de la capital y emplazada desde 2011 sobre el antiguo Teatro Popular de Bogotá, abandonado unos quince años atrás. La edificación, de 2.000 metros cuadrados, es considerada como un ícono arquitectónico y cultural, y alojó una de las primeras salas de cine de Bogotá –dispuesta a mediados del siglo XX–, antes de transformarse en el teatro mencionado, uno de los más importantes del país. La iniciativa de Espacio Odeón no consistió en la remodelación del Teatro Popular, sino en la adecuación de un espacio que mezcla vestigios de la anterior arquitectura y nuevas infraestructuras de exposición. El objetivo del proyecto es la promoción de las artes plásticas y visuales del arte contemporáneo, así como el diálogo que, a partir de ellas, pueda establecerse con relación al contexto actual.

El teatro ofrece un conjunto de particularidades físicas que es importante destacar: en primer lugar, se trata de un sitio compuesto por espacios interiores y exteriores de exposición; así mismo, su diseño arquitectónico combina estructuras acabadas e inacabadas (o abandonadas), hecho que le confiere un carácter rústico, pero contemporáneo. El lugar conforma una unidad espacial conjugada del encuentro entre construcciones de variado orden. La persistencia de la antigua edificación se hace evidente, exteriormente, en columnas y vigas que permanecen asentadas, suelos que conservan sus baldosas o concreto, y paredes en las que todavía se advierten viejos canales y tubos. Lo interesante es que, estos mismos espacios –algunos de los cuales están permeados ahora por la humedad o empiezan a ser “invadidos” por la naturaleza– son utilizados frecuentemente como escenarios de exposición. De tal modo, sobre esas mismas columnas, paredes y suelos se instalan luces, tablados y demás elementos propios de la exhibición de obras.

En los espacios interiores también está presente la mezcla entre estructuras rústicas, adecuadas e instaladas; las primeras conservan, incluso, los techos, columnas, decorados y pintura originales del Teatro Popular, mientras que las segundas corresponden a una serie de cuartos establecidos a partir del afinamiento de paredes divisorias, usadas también como lugar

de exposición. Muchos ajustes concernientes a escaleras, iluminación, muebles y enseres son producto del diseño renovado del lugar. Resumiendo, Espacio Odeón proyecta, en términos de arquitectura la coexistencia de espacios de diverso género, una visión del arte *entre* espacios, no sólo debido a que, dentro de los límites del teatro es posible la experiencia de los distintos contextos que se han descrito, sino, porque como edificación puede observarse una especie de síntesis entre lo moderno (la ciudad materializada en la construcción) y lo natural/arcaico (que se observa en las zonas en las que las plantas se asientan sobre las paredes o vigas y en la misma constitución de las viejas estructuras interiores, que transmiten la sensación de haberse sumido en el olvido o lo deshabitado).

3.3.2 *Lat 65,31 n, long 114,13 w*

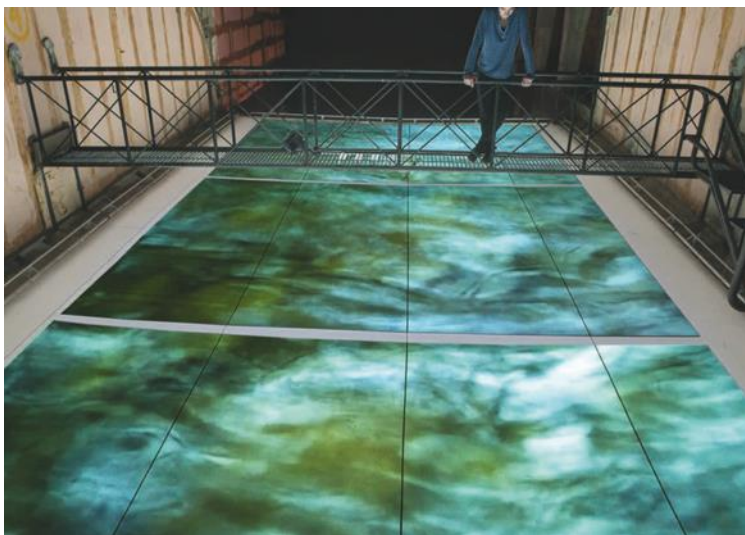
Para terminar esta aproximación al proceso creativo de Lagos se destaca la videoinstalación *Lat 65,31 n, long 114,13 w*, que consiste en un video proyectado sobre una pantalla horizontal ubicada en el interior del teatro (por encima de donde se ubicó en algún momento escenario y sillas). El paso del tiempo dejó grietas, rupturas y desgastes por la acción de los factores climáticos y el abandono en que cayó el Teatro Popular de Bogotá TPB.

Miler Lagos en esta oportunidad se apropia del espacio del Teatro y proyecta un video, en una tela blanca de aproximadamente 8 x 12 metros de área, templada horizontalmente en la mitad de la altura entre el techo y el suelo del teatro. La proyección puede apreciarse desde abajo o desde arriba, subiendo al segundo piso por las escaleras. La imagen en movimiento proyectada es un travelling cenital mediante una cámara instalada en la parte inferior de un hidroavión, presentando en plano general la superficie del mar, algunos casquetes polares y ciertas orillas continentales de Norteamérica. La imperturbable belleza del Ártico canadiense casi desprovisto de huellas humanas contrasta con el abandono del teatro que sirve de contexto a la videoinstalación. La majestuosidad del agua inundando y congelando la superficie terrestre del Ártico, evidencia el papel de la humedad en la transformación del paisaje y en el deterioro de los edificios descuidados como es el caso del TPB. No obstante, la proyección del agua en la pantalla elevada en posición horizontal, deviene el agua de la atmósfera en su relación con la luz. La tela, la pantalla, funciona como capa atmosférica que recibe la luz del proyector, ralentiza su potencia e ilumina los objetos dando origen a colores y formas terrestres. La luz del video proyecta colores móviles sobre la tela, que por su tamaño, gradación, saturación, dinamismo y

contraste entre la luz y las sombras evoca el arte pictórico del periodo Barroco. La pintura sobre tela, ampliamente difundida en occidente durante este periodo, está determinada por la relación entre la luz y la percepción de los espacios, los volúmenes y los colores de los objetos iluminados. El Barroco es un arte desbordante en el sentido que ubica la luz en un punto o foco que irradia las figuras próximas, describe los volúmenes por sombreado y desdibuja los cuerpos sub-iluminados. El término *rompimiento de gloria*, en el lenguaje académico de la pintura, hace referencia a la representación mimética de la figura en escorzo, generalmente en plano contrapicado, es decir, en diagonal de abajo hacia arriba.

Principalmente la obra *Lat 65,31 n, long 114,13 w*, se puede asociar más fácilmente al nombre que se le dio a la exposición completa *Rompimiento de gloria*, este título que relaciona el arte contemporáneo con elementos del barroco poniendo el énfasis en la mirada de arriba hacia abajo y viceversa, a través de la capa de agua que nos cobija. La observación de la pantalla se traduce en comportamientos muy curiosos por parte del público que visita la exposición. Desde el piso principal, la gente mira el techo en escorzo, levantando la cabeza durante un tiempo agotador. La gente comienza a sentarse sin dejar de mirar hacia arriba y en algunos casos termina acostada en el suelo casi hipnotizada por el loop. Desde arriba de la escalera, el público mira hacia abajo como suspendido en el aire y atraído por la luz proyectada en la tela. Dos experiencias de un mismo fenómeno: abajo, el agua parece cubrir toda la tierra; arriba, la tierra aparece como un planeta de agua.

La armonía contradictoria se desprende del contexto institucional de la exposición, teniendo



en cuenta que la crisis estructural del TPB es resignificada por la Fundación Teatro Odeón para convertir el espacio deteriorado en recinto de experimentación estética. El teatro como el fénix, renace de sus cenizas y recobra la dignidad de ser espacio para la sensibilidad y el cultivo de las artes, gracias al magnífico balance entre la inserción de la obra en el

contexto institucional, y la autonomía de Lagos en la apropiación del espacio físico de la instalación, de las imágenes grabadas en el Ártico y sobre todo en la afirmación de su propia coherencia estética, evidenciando un proceso de producción de los distintos proyectos que componen su obra, a partir de una misma base; esa base es la Tierra. Al sobrevolar la tierra entre las aguas que cubren el suelo y las aguas de la atmósfera que nos protegen de la incandescente luz solar, el paisaje pierde el típico horizonte y se presenta como una superficie abundante en elementos visuales diferentes. Estos, se repiten con múltiples variaciones, de acuerdo con la localización, la posición, las dimensiones y la naturaleza del elemento registrado en el video. Las olas, las costas, las nubes, las tierras solitarias, los bloques de hielo, la vegetación polar, todos estos elementos visuales aparecen en la tela del teatro abandonado gracias a la luz proyectada por Lagos sobre la base de la naturaleza terrestre.

3.3.3 Construcción de rompimiento de gloria

En el proyecto *Rompimiento de gloria* es importante entender la instalación o emplazamiento del proyecto como una construcción que relaciona una serie de fotografías (*Inukshuk*, Rojo / Azul-Rojo / Azul) y videos de una experiencia artística (enmarcada en una residencia en el Ártico canadiense) con un espacio arquitectónico provisto de un carácter singularmente evocador y de alguna manera difícil. La construcción sensible de la obra se percibe en dos sentidos relacionales que tratan la cuestión del espacio: Primero, la posibilidad del espectador de *habitar el espacio*, Segundo, la apropiación de los espacios interiores en la construcción de parajes y la transformación del espacio expositivo a partir de la noción de la espacialidad.

3.3.3.1 Habitar el espacio

En la obra de Lagos se concibe el espacio a partir de la significatividad que se le atribuye, hecha por la activación de la conciencia humana en aquellos lugares que habita o por los que se dirige en su vida diaria. En este caso el objeto artístico se aborda desde el problema del espacio, no como producción natural, sino como construcción para habitar, de modo que en ese sentido debe entenderse en lo sucesivo.

Para ilustrar esto se puede hablar de dos momentos en la obra de Lagos en cuanto a las transformaciones que permiten *habitar* un espacio: En un primer momento Lagos, en esta obra, construye la imagen como una apropiación que le permite habitar en la experiencia del Ártico

canadiense. En un segundo momento, el de su emplazamiento, el registro de la naturaleza en la obra de Lagos, apunta a construir la imagen en el sentido de proteger y resguardar. En este sentido la espacialidad en la instalación propende por acercar aquella imagen que se encuentra lejos tanto física como temporalmente, de ahí que la organización del espacio permita al espectador la inmersión en la obra.

Desde esta perspectiva, lo que propone Lagos con *Rompimiento de Gloria* no es una instalación limitada a lo físico, sino un espacio para *habitar*. En el cual el pensamiento y la construcción de la imagen se combinan para crear un espacio vivencial. A través de su emplazamiento, construye un espacio en el que los cuerpos dispuestos (fotografía, paredes, telas, proyectores) trascienden su existencia física para los espectadores que viéndose inmersos, primero, son capaces de organizarlos, identificando sus señales y pertenencia al conjunto de la obra, además de sus relaciones con la estructura del teatro y posteriormente se desplazan con libertad por las posibilidades de sentido que esos mismos cuerpos abren.

3.3.3.2 La obra de arte como paraje

La significatividad es un proceso que sólo puede adelantar la conciencia humana justamente, porque la instalación de Lagos –como la de cualquier otro espacio– no puede matematizarse de modo satisfactorio; como *extensión*, es decir, como mundo cuantificable en dimensiones. El examen es insuficiente y lejano a la realidad cualitativa de la existencia; en cambio, asumido como *paraje*, como lugar de sentido para el hombre, ofrece mayor significación en la medida que la experiencia es la que configura el espacio. En coherencia con lo anterior está presente el sentido de espacialidad, entendida como la forma en que las sociedades humanas y por ende los sujetos se apropian de los territorios, esto se define en las relaciones humanas con lo geográfico.

Por esta razón, *Rompimiento de Gloria*, se funda como paraje, no gracias a la disposición de cuerpos físicos con medidas determinadas, sino a la construcción de un sitio que es susceptible de ser transitado a través del uso de nuestros sentidos. El plexo de sitios que componen la instalación (el cuarto de exposición fotográfica, los de proyección de videos, etcétera) suscitan una movilización circundante hacia arriba (en donde se aprecian imágenes), abajo, detrás (la huella de exploración), frente (línea de experiencias) y lados.

En cada sector la ambientación se transforma, pero el direccionamiento bajo el cual se explora siempre es el mismo, siendo sus ubicaciones espaciales señales de las que se extrae la visión

general del paraje. Pues mientras el movimiento y los sentidos permiten la relación física con la instalación, el pensamiento establece los lazos que vinculan cada sitio y su noción unificada en tanto espacio. En todo caso, como se trata de una instalación artística y no de un lugar cotidiano, las exploraciones que pueden hacerse por *Rompimiento de Gloria* son muchas; el arte es siempre accesible por primera vez y, en consecuencia, sus usos y significados son numerosos. En cada nueva exploración es posible hallar como cercano algo diferente: la relación del espectador con la horizontalidad en la imagen, permiten que la obra sea manifestación sensible de las dimensiones de lo instalado con relación al todo arquitectónico.

Se ha reflexionado hasta aquí sobre la forma en la que *Rompimiento de Gloria* se halla dispuesta, haciendo notar que sólo siendo conscientes se podría desplazarse por ella trascendiendo la visión de su espacio como medida, para comprender el significado/uso de ese mismo espacio en tanto experiencia sensible. La base de la que parte dicha reflexión es que la construcción de Lagos no obedece solo a un interés físico, sino también conceptual, pues su instalación se propone para *habitar*; así, pues, la instalación es un coligar de recursos estructurales (paredes, telas, sillas, puentes), ambientales (luces, sombras) y significativos (fotografías, grabaciones).

Por lo que respecta a la instalación de Lagos todas las fotografías del Ártico canadiense y, más aún, las grabaciones, son el medio para acercarse a esa realidad proyectada desde ellas. La pared de la que cuelga la fotografía o la tela dispuesta en el suelo o techo son cuerpos que inciden en nuestra experiencia. Pero el espacio que, en el momento de abordar la obra, se encuentra más cerca es el de la naturaleza canadiense, porque es el que se convoca a través de la dirección del pensamiento. No debe olvidarse, obviamente, que al tratarse de una instalación, en Lagos existe el interés de una experiencia conjunta de los espacios. Es decir, el artista no busca simplemente que el espectador se acerque y conozca el espacio que hay de su obra (paisajes, colores), sino, además, que ese acercamiento lo haga de *cierta* forma.

Ahora bien, la cuestión es más compleja todavía, porque además del espacio que el espectador descubre en el teatro y aquel otro del que toma conciencia cuando observa las obras, también existe el acercamiento de su propio espacio. El hecho de que quien acude a la instalación pueda determinar libremente la forma en la que se desenvuelve y vive su experiencia, define para él su propia espacialidad. El espectador se reconoce, dentro del conjunto de Espacio Odeón, como una de sus partes, pero, aunque el teatro tenga una realidad física, él es el

responsable principal de erigir el sentido de todo espacio –el arquitectónico, el de la instalación y el de su cuerpo–.

En conclusión, podría afirmarse que la alternativa que tiene la escultura como espacio expandido es instalar la obra en el mundo, y eso es, precisamente, lo que hace Miler Lagos con *Rompimiento de Gloria*. Un lugar concreto –que es Espacio Odeón– se convierte en conciencia espacial por efecto de una construcción hecha para ser transitada conscientemente, tanto en el sentido de su relación con el teatro, como con la obra. Si el espectador entra en esta propuesta de manera receptiva a nivel de arquitectura, estructura y sintaxis orientándose por el enlace que la instalación proyecta entre ella y el sentido específico de las imágenes, se obtendrá una experiencia directa de la obra, aunque mediada y quizás metáfora de la naturaleza canadiense, capturada como realidad viva y esencia del mundo.

3.4 Nómadas

La obra *Nómadas* de Miler Lagos fue expuesta en 2014, en el marco de la exposición *Selva Cosmopolítica* realizada en las instalaciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Este proyecto expositivo tuvo como marco la reflexión sobre los impactos medio ambientales de fenómenos como la minería, la tala descontrolada de árboles, el narcotráfico y el conflicto armado. Este espacio surgió a partir del trabajo de la artista suiza Ursula Biemann y el arquitecto brasileiro Paulo Tavares en la frontera petrolera y minera en la Amazonía ecuatoriana – una de las regiones más biodiversas y más ricas en recursos minerales que existen en la tierra–, actualmente bajo la presión de una dramática expansión de actividades de extracción a gran escala. La obra *Selva Jurídica* es un proyecto de videoarte e instalación documental que muestra algunos debates jurídicos entre comunidades indígenas amazónicas y empresas petroleras. Su obra se mueve entre el documento y el arte contemporáneo. La obra de Biemann y Tavares motivó a María Belén Sáez de Ibarra, directora de divulgación cultural de la Universidad Nacional y curadora de la exposición, a convocar un grupo con cinco artistas más, cuyas obras reflexionan sobre la relación conflictiva entre capitalismo y naturaleza: dos indígenas amazónicas: Abel Rodríguez y Fabián Moreno, y tres artistas consolidados: Delcy Morelos, Miguel Ángel Rojas y Miler Lagos. Esta exposición fue realizada bajo el modelo de comisión de obra, con apoyo de la Fundación ArtEdu, Tropenbos, La Alcaldía de Bogotá, la Dirección

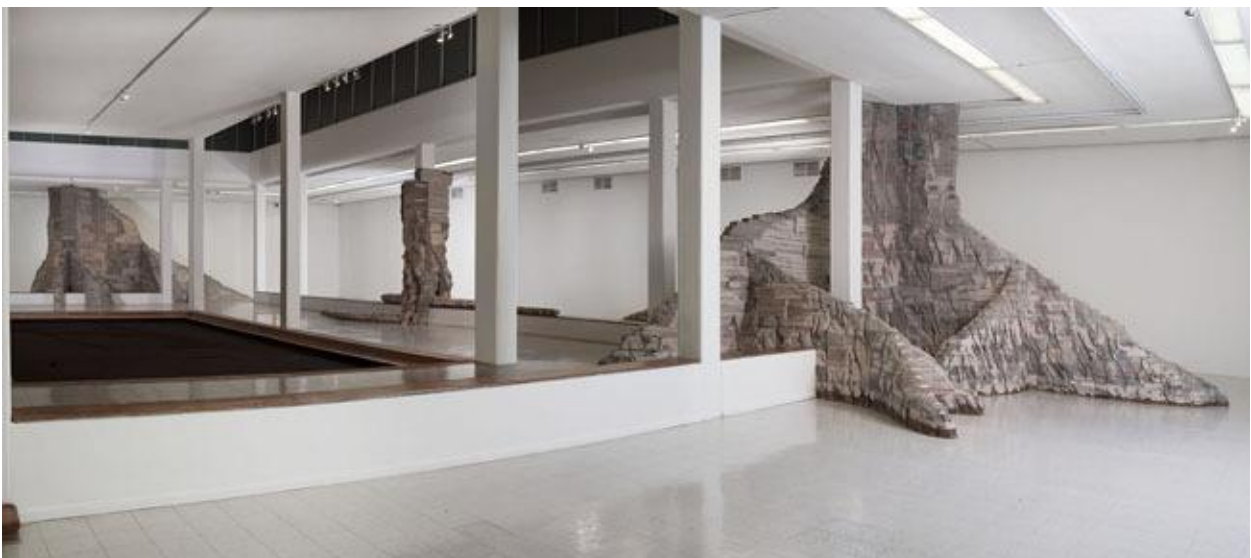
Cultural de Divulgación de la Universidad Nacional y la Fundación Arteria, esta última se encargó de la logística alrededor de la exposición.

Abel Rodríguez⁵¹, indígena de la etnia Nonuya presentó una obra que en que a manera de archivo enciclopédico, reúne y compila el saber que tiene de la naturaleza: conocimiento transmitido a través de tintas de colores y papel. Otra de la expositoras fue la conocida artista Delcy Morelos, expuso la obra “No es un río, es la madre”, una instalación de gran formato (30 metros de largo) hecha con tierra, fibras naturales y tabaco. La imagen sugerida es ambigua, se mueve entre la fuerza de lo vivo y una posible sequía. Fabián Moreno, indígena amazónico y botánico. Trabaja con la fundación Tropenbos en la conservación y transmisión del conocimiento indígena y expuso un mural de gran formato que retrata el funcionamiento de un “cananguchal” amazónico, el origen del universo. La pieza de Miguel Ángel Rojas “El Nuevo Dorado” es una instalación de gran formato que expone la tensión entre la belleza de un grupo de victoria regias y el abandono decadente de un gigantesco contenedor de minería, que oculta dentro la gran macrocuenca amazónica, tallada en forma de entidad mítica animal y forrada en hojilla de oro de 24 quilates.

En este contexto expositivo se presenta la obra de Miler Lagos *Nómadas*, la cual fue construida con 40 toneladas de papel reciclado y tallado. Para la elaboración de estas piezas, el artista contó con la participación de 600 voluntarios, que seleccionaron, apilaron y tallaron el papel para crear la instalación. Este trabajo fue desarrollo durante 4 meses, en los cuales el Museo de Arte de la Universidad Nacional, se convirtió en el taller del artista. Esta instalación que está conformada por tres raíces de carácter monumental, dos de Ceiba amazónica y una de Ficus se caracteriza por su contundencia. La imagen construida por Lagos obedece a una experiencia personal en la que tiene la oportunidad de observar estos árboles en las cercanías de Puerto Nariño, en el amazonas colombiano. (Lagos,2016). Esta obra de gran formato fue

⁵¹ Conocedor tradicional de la etnia Nonuya del medio río Caquetá y miembro fundador del resguardo Nonuya Villazul. Experto en la fabricación de artefactos de cultura material, en especial de todo lo relativo al mundo cestería. Tiene una trayectoria de más de quince años como investigador de Tropenbos Internacional Colombia en donde ha trabajado la botánica del bosque tropical amazónico y el sistema clasificatorio local de árboles y plantas. Ha ilustrado más de cuatrocientos árboles, bejucos, palmas, plantas cultivadas en sus diferentes estaciones y mostrando las relaciones ecológicas de cada una. Entre su obra se destacan los diferentes estudios de la estacionalidad del bosque y la ilustración en gran formato El árbol de la vida y la abundancia, que refiere al mito del origen de la comida entre las etnias amazónicas

construida a través de módulos (de 1000 hojas cada uno y pegados por el lomo) que se encuentran unidos por una estructura interna que soporta el peso del papel y permitió su talla. Las raíces de estos árboles se extienden por más de tres metros y envuelven parte de las columnas de la sala de exposiciones, los troncos se elevan de piso a techo alcanzando una altura aproximada de cuatro metros. La textura de las piezas, parece compacta a la vista, pero al tacto se puede sentir cada una de las hojas que componen los módulos. Las tres raíces se encuentran equidistantes, la de figus en el medio y las otras dos en los costados, con lo cual el artista logra un efecto visual, para quienes recorren la instalación que da la sensación de estar transitando no por un paraje amazónico, sino por los vestigios de su posible desaparición. Lo cual es coherente con la narrativa curatorial y la selección de las obras de los diferentes artistas.



Nómadas (2014)

En consecuencia con lo anterior, la imagen que logra Lagos establece una relación directa con la geografía amazónica, a través de una lectura del espacio en donde se entrelazan el discurrir del tiempo, el crecimiento de la naturaleza, la intervención humana y la verdadera noción del tamaño de quién la observa frente a la naturaleza. Por otra parte, la utilización del papel como material, retoma reflexiones ya trabajadas por el artista en obras anteriores como *Cimiento* (2007) y *Fragmentos del tiempo* (2008), como la utilización de los recursos naturales y el peso histórico de lo escrito. Por consiguiente el objeto artístico se despliega en el espacio hacia dos lecturas: La

primera es la de la construcción del espacio como acontecimiento político y la segunda la del espacio como paradoja de la Amazonía.

3.4.1 Espacio como acontecimiento político

Como se mencionó con anterioridad, la curaduría de la exposición tiene como elemento fundamental el tránsito de la amazonia por la riqueza de sus recursos hasta el empobrecimiento de estos debido a la explotación desde el capitalismo. Obras como la de Miguel Ángel Rojas y la del propio Lagos presentan una línea conceptual fundamental, la de la escisión hombre-naturaleza. Dicha propuesta muestra la fractura existente entre la concepción del hombre como parte de la naturaleza, debido a las transformaciones inherentes que trajo la explotación industrializada de ésta. Si bien es cierto que este tema se puede rastrear en la literatura y en las artes plásticas en obras tales como *La Vorágine* de José Eustacio Rivera o *7.000 robles* de Joseph Beuys, también lo es que en estas obras hacen eco del título que lleva la exposición “Selva cosmopolítica: naturaleza, cultura y capitalismo en la macro cuenca amazónica” (2014). Desde este punto de vista, uno de los factores fundamentales es la mutación del espacio amazónico como cosmos sagrado para las culturas indígenas y las luchas sociales que se han dado por la supervivencia medio ambiental de éste.

En coherencia con lo anterior, la construcción de Lagos plantea un elemento concomitante con la obra de Rojas y es la explotación como ruptura del espacio simbólico y ecológico. Desde esta línea de ideas el papel como recurso utilizado para la elaboración de la obra plantea un acontecimiento temporal, en el cual el tiempo de las acciones humanas, rompe con el tiempo que se toma la naturaleza para desarrollarse. Al ver la obra de Lagos surge la pregunta ¿cuántos árboles fueron necesarios para extraer las 40 toneladas de papel? Ciertamente es que Lagos se pregunta esto mismo, pues a pesar de que para la obra se utilizó papel reciclado también es necesario decir que el ciclo de extracción de la materia prima y procesamiento de esta es continuo y los daños medio ambientales siguen estando presentes.

Resultado de lo anterior es entender la instalación de Lagos como un acontecimiento político, donde la reflexión que se presenta sobre las ceibas y el figus emplazado en la estructura del museo nos ubica en un espacio donde se vislumbran las fisuras de una realidad (la de la selva y sus transformaciones) que amenaza con desaparecer. La restitución del papel a su origen como lo menciona Ricardo Arcos Palma (2014) permite confrontarse con la idea de la naturaleza como

fuentes de conocimiento. Esta interpretación deja ver cómo estas obras se convierten en *Nómadas* pues estas piezas muestran el trasegar de la materia a través de un mundo que establece una distancia entre lo natural y los caminos económicos que está siguiendo el hombre en la transición del planeta.

Este planteamiento de lo *Nómada*, admite la observación de este como característica de la condición contemporánea. Las ceibas representan: El nomadismo por el conocimiento, el nomadismo por las estructuras sociales y económicas, el nomadismo por lo cosmogónico, lo político y las travesías de un hombre contemporáneo que se encuentra escindido de la naturaleza. De ahí que se pueda afirmar que la obra es contundente por la poetización de lo político, en la medida que aproxima a nosotros la vorágine del desarrollo, nos desinstala de la conformidad con el sistema y nos traslada a las fronteras en que la cultura colinda con la ferocidad del consumo. Al implantar lo poético como político se involucra al receptor, exigiendo una actitud menos pasiva para decodificar la obra, para darle significado a la construcción del objeto artístico en un campo expandido.

3.4.2 Espacio como paradoja entre la cultura y la naturaleza

En apartados anteriores, se estableció la importancia de los temas medio ambiental, político y cultural en la obra de Miler Lagos, además se habló de la construcción del espacio como paraje, entendido como lugar de memoria y significado para el hombre. Se debe anotar que estos temas se retoman en el presente apartado teniendo en cuenta el carácter performativo que adquiere el espacio expositivo en la obra de Lagos a partir de dos elementos: Pensar el espacio y habitar el espacio. El desarrollo del espacio expositivo en estos términos permite analizar la paradoja entre cultura y naturaleza presente en la obra de Lagos.

3.4.2.1 Pensar el espacio

Al ser una obra diseñada para el sitio *Nómadas* (2014) plantea para su lectura dos elementos: La transformación del espacio expositivo y la transgresión de los límites entre lo cultural y lo natural. Por su proceso de construcción, la estructura monumental y despliegue de la obra, se puede observar como la obra de Lagos presenta una ruptura con el cubo blanco que es la sala del Museo de Arte de la Universidad Nacional. El diseño del espacio como instalación se enfoca en crear una estructura paralela en el caso de las ceibas las cuales se empoderan tanto por su

presencia contundente como por su poética afirmación de lo político. En el caso del Ficus (de raíces aéreas) se muestra una naturaleza que ha tomado parte de la estructura, retomando un espacio que le había sido vedado por el hombre. De esta forma Lagos rompe con el espacio expositivo y le da una condición abierta a la obra, en cuanto el espectador puede pensar en esta como algo en crecimiento o que se puede extender infinitamente. Así mismo la obra nos invita a Pensar el espacio desde la paradoja que se nos presenta entre el sitio donde está emplazado, su significado y las dimensiones culturales y naturales que se encuentran en esta.

En términos prácticos, pensar el espacio permite traer la multiplicidad y lo fragmentario de una realidad. La multiplicidad en cuanto los significados que pueden leerse en las ceibas; el árbol como fundamento cosmogónico, el árbol como sabiduría, crecimiento y aprendizaje y a su vez necesario para la construcción de lo humano: soporte de la escritura, cimiento de lo arquitectónico, fibra de lo que vestimos, etc. Lo fragmentario se encuentra en la comprensión de las transformaciones culturales, de las realidades que ha traído el progreso y de los discursos sobre la biodiversidad versus el capitalismo. La obra de Lagos nos pone en medio de una paradoja donde la linealidad y el peso del progreso histórico se encuentran con los tiempos míticos y naturales. La paradoja se encuentra en la yuxtaposición de temporalidades y de espacios que logra el artista en esta obra.

3.4.2.2 Un espacio para habitar.

En esta obra Miler Lagos nos devuelve al binomio Arte-Vida, entendiendo el arte como potencia capaz de cuestionar o preguntarse por los límites interpretativos que se han impuesto desde la idea del progreso y acercándonos a una realidad ensanchada donde la pregunta por el ambiente y por lo político permea el actuar del hombre contemporáneo. Para Miler Lagos el habitar va más allá de la interacción humana desplegada en el espacio, la cual organiza, ocupa y coloniza en función de las necesidades. Habitar en la obra de Lagos, implica acercar el espacio, entender que los límites entre el afuera y el adentro se disuelven, en la medida que cada acción humana repercute en el ecosistema en el que estamos. De ahí que la transformación del espacio expositivo no sólo implica una ruptura estética entre lo moderno y lo contemporáneo, sino también una postura política de cómo habitar en el mundo.

El habitar el espacio desde una postura artística permite entender la obra desde la inminencia, desde aquello que se insinúa, desde la conjunción de tiempos y espacios que se manifiestan en lo

contemporáneo. Por tanto la naturaleza conceptual y formal de los proyectos que emprende Lagos, específicamente de *Nómadas* (2014) no puede aislarse de una actitud crítica. Las oposiciones estructurales: economía-naturaleza, eurocentrismo-periferia, desarrollo-preservación, narrativas diversas-grandes relatos, hacen parte de la concepción de Lagos que ve la realidad desde las fisuras de los grandes relatos. Sumado a lo anterior, la relación de los materiales (papel, madera) con la vida expone aspectos de lo que nos hemos dado a la tarea de llamar la poetización de lo político. La lectura del espacio y lo territorial cuestionan la Historia como un discurso de la dominación y la colonización.

CONCLUSIONES

En esta investigación se logró responder a la pregunta ¿Cuáles son las transformaciones de los conceptos de objeto artístico y espacio en el Arte Contemporáneo y como se manifiestan en las prácticas artísticas de Miler Lagos? Por lo cual se presentan las siguientes conclusiones que sintetizan los logros alcanzados:

1. El concepto de posthistoria utilizado en este trabajo presenta muchas de las características y las condiciones de creación, divulgación y conceptualización del arte contemporáneo que se presentan en la obra de Lagos. Si bien es cierto que el concepto de Posthistoria utilizado por Danto analiza a la producción Norteamericana de la década del sesenta en adelante, también lo es que la construcción teórica de Danto apunta a que concluida la era de los manifiestos, el artista ya no tiene por qué atarse a una determinada corriente o escuela, ya que puede crear de acuerdo con diversas corrientes según le surja, o le sirva mejor a sus fines artísticos. En el caso de Lagos es evidente la confluencia de varias corrientes artísticas y de medios diversos en la construcción tanto conceptual como plástica de la obra. Esta forma de trabajo implica una postura tanto estética como política que interroga de manera contundente los metarelatos del arte y la sociedad. De esta manera la obra de Lagos se encuentra en el “linde de la historia”: pues ya no puede ser leída o interpretada desde un relato que indique el deber ser del arte.
2. Sumado a lo anterior la utilización de nuevos medios para la creación como la talla en papel, la video instalación, la intervención fotográfica, de esta forma da cuenta de un proceso de apropiación de diversos lenguajes que le permiten ahondar sobre las relaciones existente entre la cultura- naturaleza, otorgándole un nuevo valor simbólico al objeto artístico y por tanto ampliando el campo interpretativo. Cabe anotar, que las relaciones que Lagos destaca en su obra son muestra de las tensiones existentes en un mundo en transformación, donde tanto los poderes económicos, como las fuerzas sociales han acelerado los procesos productivos sin tener en cuenta los ritmos de la propia naturaleza. En este sentido el trabajo de artista abarca tanto las narrativas de la cotidianidad, los discursos políticos y los discursos estéticos. En concordancia por lo anterior, las prácticas artísticas de Lagos se preguntan por el quehacer artístico. ¿Cuál es

el lugar del arte y a que apela? De ahí que la libertad de acción que tiene el artista para interpretar y construir realidad sea la que le permita ubicarse en un lugar de enunciación,

3. En el mismo orden de ideas podemos considerar esta libertad de acción como la principal cualidad del arte posthistórico, que en el caso de Lagos a lo largo de su obra se da a través del deslinde del objeto artístico. El artista a través de obras como *Nómadas* (2014), *Cimiento* (2007), *El papel aguanta todo* (2008), desafía al espectador, lo invita a indagar más acerca de lo que tienen delante, para saber si es una obra de arte o un mero objeto. Este efecto lo logra Miler Lagos a través de la utilización del material no sólo como soporte, sino como significado apelando en primera instancia a los sentidos y posteriormente como objeto cultural y sensible.
4. A lo anterior se suma otro elemento: el apropiacionismo como una de las características que definen el arte contemporáneo. Miler Lagos tiene a su disposición todas las obras del pasado para hacer una relectura de la imagen ‘apropiada’, o sea, el ‘apropiarse’ de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles una nueva significación. En el proceso de Lagos observamos este recurso en todas sus piezas, no obstante es importante señalar que no sólo se remite a obras de arte de la gran tradición como en *Cimiento* (2007) que utiliza las imágenes de Alberto Durero, sino que también se apropia de los grandes relatos como en el caso de *El Papel aguanta todo* (2008) con la utilización de los libros (leyes, religión, arte). En este sentido aparece el enfoque crítico del artista o lo que nos hemos dado a la tarea llamar política-poética en el caso de Lagos. Lo anterior le lleva a encarar el proceso de producción artística partiendo de preguntas de tipo crítico o filosófico. A lo largo de los capítulos se ha descrito a profundidad cómo Lagos plantea interrogantes que se encuentran ligados con la utilización de nuevas tecnologías, las relaciones dialógicas con el espacio y el objeto, la utilización del material como elemento de sentido, preocupación por encontrar un relato diferente o que cuestione la historia oficial y el gusto por los juegos de lenguaje que amplían el horizonte interpretativo de la obra. En este sentido la práctica de Lagos ha alcanzado un grado suficiente de autoconciencia, activando un ejercicio del pensamiento a partir de preguntas críticas que propone la obra, al punto tal que al día de hoy, se debe entender la necesidad de conocer el contexto de cada obra, a las que aludimos ya que el objeto artístico se convierte a su

vez en objeto teórico. Esta característica deriva directamente de la activación de la autoconciencia que caracterizaría al arte contemporáneo, que se encuentra actualmente en una posición mucho más próxima a la filosofía.

5. En coherencia con lo anterior en la obra de Lagos se presentan los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad que se encuentran en la base social y cultural donde se ha desarrollado su trabajo. De ahí que el artista transite y vincule temas como el ecológico y la crítica a la historia oficial como parte de una mirada que yuxtapone diferentes elementos aparentemente irreconciliables. Para Lagos relacionar los elementos conceptuales y sensibles de los objetos para entablar un diálogo entre ellos, poniendo en juego elementos paradójicos y metafóricos, entre la percepción cotidiana de los mismos y sus posibles lecturas e interpretaciones estéticas, es la base de su trabajo. Pues en sus obras, Lagos transforma el sentido del objeto por medio de la paradoja, el humor y la ironía, entendidos éstos como dispositivos de sentido y la metáfora como potencial creativo en la forma y el contenido. La selección del material elemental de composición, está sujeta a sus posibilidades plásticas y a su carga simbólica, esto se plasma en la construcción de sentido por medio del diálogo entre los soportes y los contenidos conceptuales. Este diálogo consiste básicamente en que los elementos conceptuales y los elementos plásticos se asocian sobre el mismo plano, sin jerarquías, ofreciendo múltiples posibilidades de interpretación
6. Lo anterior no se desliga de la lectura que el propio artista hace del espacio. Pues el espacio y el objeto encuentran una relación intrínseca, en la medida que el espacio no sólo funciona como emplazamiento de la obra sino como contexto de ésta. Lo cual le ha permitido a Lagos realizar una lectura del mundo donde se complejiza el espacio y las relaciones con lo humano, atendiendo a lo natural, lo geográfico y a lo histórico. En este sentido tanto sus esculturas como sus video-instalaciones apuntan a una lectura del espacio que ha llevado a entramar la obra de arte con otras actividades humanas, permitiendo novedosas interacciones con el espectador, yuxtaponiendo elementos que afectan simultáneamente en varios canales sensoriales.
7. Otro elemento que se puede observar es el tratamiento del espacio. En la obra de Lagos el significado del espacio se construye en el contexto, a partir de la apelación a la memoria

visual y al extrañamiento que puede producir un lugar. Esto se pudo observar en obras como *Rompimiento de Gloria* (2012) y *Nómadas* (2014). En estos dos casos se diseña el espacio de la instalación como activación de la conciencia humana, sacando al espectador de aquellos lugares que habita o por los que se dirige en su vida diaria. En este proceso el objeto artístico se aborda desde el problema del espacio, a través de aproximación de espacios naturales como el Ártico o el Amazonas a lugares que ya han sido colonizados por lo humano. Para ilustrar esto se puede hablar de dos momentos en la obra de Lagos en cuanto a las transformaciones que permiten habitar un espacio: En un primero momento la construcción de la obra, y en un segundo momento su emplazamiento. En este sentido la espacialidad en la instalación propende por acercar aquella imagen que se encuentra lejos tanto física como temporalmente, de ahí que la organización del espacio permita al espectador la inmersión en la obra.

8. El tratamiento que le da Miler Lagos al espacio y al objeto artístico pone en términos de García Canclini la inminencia como situación activada por la obra en sus posibles interpretaciones. Hay que recordar que para García Canclini la inminencia es un esfuerzo de rescatar un aspecto poco presente en algunas producciones artísticas contemporáneas: la capacidad de hacernos pensar y de sorprendernos con lo que no se ha dicho expresamente. Así, por inminencia se entiende aquello que está en suspenso o los hechos como acontecimientos que están a punto de ser. En esta investigación sobre la obra de Lagos encontramos este concepto presente en todas sus obras, pues el artista utiliza la insinuación como forma de develar los sistemas caducos y hacer una crítica a la historia oficial. En este sentido y haciendo eco del título de García Canclini “la sociedad sin relato”. Lagos plasma en su obra la ruptura política y social que se ha dado en la sociedad actual cuestionando narrativas del poder.
9. Al reflexionar sobre la inminencia en las prácticas artísticas de Lagos nos damos cuenta que la obra está atravesada por nuevos discursos políticos de que cuestionan procesos económicos, polarizaciones políticas, problemas medioambientales, de divulgación preservación del conocimiento y de deconstrucción de la historia. En este sentido la poética- política de Lagos se apoya en diferentes medios y dispositivos que va más allá

de brindar un discurso moral y genera interrogantes sobre las condiciones sociales y culturales que hacen posible su condición como arte posthistórico.

10. En el trabajo de Lagos se observa el uso del espacio expandido, que tanto en términos de la escultura como de la instalación, permite al artista desarrollar un proceso dialógico con el espacio expositivo, resignificándolo. Esta forma de entender el espacio permite acercar tanto temporal como especialmente ambientes distintos, dando al espectador un efecto de extrañamiento frente a la categoría de espacio. Este tratamiento visual permite establecer las relaciones existentes entre las formas de habitar el mundo en la sociedad contemporánea
11. En este sentido la obra Miler Lagos nos devuelve al binomio Arte-Vida, concibiendo el arte como elemento de resistencia idóneo para debatir o preguntarse por los límites interpretativos en una sociedad donde la divulgación de la información y la mediatización de ésta impide al sujeto reflexionar sobre la idea del progreso. En este punto se puede afirmar que con La obra de Lagos asistimos una realidad ensanchada donde podemos ver las conexiones de lo que aparentemente está fragmentado.
12. Para Miler Lagos el habitar el espacio a través de la obra va más allá de la interacción humana desplegada en el espacio, la cual organiza, ocupa y coloniza en función de las necesidades, implica una postura política que cuestiona, lo efímero y lo permanente.

ANEXOS

Entrevista a Miler Lagos Mayo 2016

ENTREVISTA MAYO 2016

Muy buenos días

Nos encontramos con el artista Miler Lagos, quien ha concedido amablemente esta entrevista para el desarrollo de la tesis “El Objeto y el espacio artístico en la obra de Miler Lagos”. La presente entrevista pretende indagar sobre algunos elementos formales y de sentido en la construcción plástica y en las prácticas artísticas del artista Miler Lagos para esto se toma como fundamento su obra “cimientos”, “el papel aguanta todo”, “ fragmentos del tiempo” “ columbas” y “rompimiento de gloria”

Miler usted ha sido reconocido por el uso del papel como soporte escultórico en su obra, ¿De dónde surge ese interés?

Yo llegue al papel por la imagen y porque siempre me pregunte por este material como contenedor de conocimiento. Por otra parte, en la búsqueda del papel no como soporte sino como matriz, quise ver quién era el mayor exponente de esta técnica y en cual trabajo fue que logró su maestría. Fue entonces cuando me encontré con Alberto Durero, este artista alemán que hacia 1498 realiza una serie de 12 imágenes acompañadas de los textos bíblicos acerca del Apocalipsis de San Juan. Esas 12 imágenes registraban de manera muy imaginada esos episodios del apocalipsis.

¿Qué le interesó en estas imágenes? y ¿Por qué fue la base para Cimiento?

Eran imágenes de un dibujo de alta calidad, de un manejo de la madera más allá de la misma madera, parecían placas de metal impresas. Era una técnica que él había aprendido en Italia en su viaje por el sur de Europa. Las imágenes eran interesantes y el efecto que estas tuvieron en la sociedad de ese momento fue poderoso. La mentalidad de la época había llevado a pensar que el mundo no se había acabado en el año 1000, por esto se esperaba que se acabara en el 1500. La publicación de este libro generó un efecto muy fuerte en la comunidad (...) el resultado de estas imágenes, la calidad, el poder que tenían, la capacidad de hacer pensar al observador en un mundo donde fuerzas divinas

podían arrasar con la humanidad, la presencia de dragones, brujas, bolas de fuego me hacían pensar

¿Cómo empieza a trabajar con estas imágenes?

Me llamo la atención el poder de la imagen que se portaba en una simple y llana hoja de papel. Es así como empiezo a trabajar con la imagen y empiezo a sacar una serie entre 4000 a 5000 imágenes para la elaboración de los primeros troncos, eran de tamaño pequeño y empiezo a tallar formas cilíndricas con la idea de tallar un fragmento de árbol. En los cortes de estos tallos se veían fragmentos de imagen que contenían la mayor información, yo cogía la hoja rectangular con un marcador señalaba la mayor concentración de información y de ahí se armaba el tronco principal y las posibles ramas

José Roca en su artículo sobre *Cimiento* señala que su obra está cargada de un fuerte matiz político y que apunta a una lectura del conflicto armado colombiano ¿Qué piensa usted sobre esta lectura?

Pienso que esta lectura es posible, digamos que cuando abordé el tema de los troncos de la Apocalipsis existía un antecedente que si claramente reflejaba esto. Este era “Los términos del juego”, en el cual utilicé las primeras reproducciones de la máquina de guerra de Da Vinci. Las presenté más como una muralla en donde no pretendía que parecieran madera, sino como roca, como bloques de piedra, al lado y lado se encontraban unas esferas de color rojo y azul que representaban dos partidos diferentes. El proyecto se llamó *Los términos del juego* pensando en esas nociones de defensa y ataque que se plantean las diferentes esferas de poder durante la historia. Dos bandos enfrentándose a lado y lado separados por una barrera de ideología. Pero no es algo que yo haya tenido como fuente principal, y aclaro: uno esta permeado por su entorno y estos dos proyectos en específico (*Cimiento* y *Los términos del juego*) tenían esa posible lectura.

En sus obras se ve un cuestionamiento de la realidad y de las estructuras sociales, No sólo en *Cimientos*, también en otras obras como las del *Papel Aguanta todo*. ¿Por qué?

Casi siempre cuestiono la construcción de realidad que hacemos a partir de la apariencia y de la forma de las cosas y que nos lleva a pasar por alto la constatación de la

materialidad del objeto. Tenemos un conocimiento que nos dice que una columna es sólida, maciza, fría, resistente, o que una silla se hace a la altura de las piernas para reposar. No nos preocupa constatar siquiera si las sillas que vemos pueden soportar nuestro peso.

Retomando un poco Cimiento, me gustaría preguntarle por la relación cultura y naturaleza en sus obras

Digamos que en este encuentro (el hallazgo de los grabados de Dürero), encontré una plataforma interesante para analizar esa relación entre cultura y naturaleza. Para mí la cultura se vale del entorno natural, de los recursos que provee. De este hecho se origina una reflexión que durante varios trabajos ha estado. Dicha reflexión la he tratado de resolver a través de formas gráficas y escultóricas que manejo en mis proyectos.

Supongo que esto no solo es aplicable a los grabados sino también a los libros. Los cuales ha utilizado como soporte en obras como *igly* y *los arboles sin título* que se exhibieron en la galería Nueve ochenta, en la exposición “El papel aguanta todo? ¿De dónde surge la idea de utilizar libros en la primera parte de la exposición?:

Ser consciente de la función que tiene el papel dentro de la sociedad como registro, encontré que la vida misma se legitima para la sociedad occidental en el papel. Nuestra propia vida se ve registrada en el papel hay un acta de nacimiento un acta de defunción; pero en medio de este trayecto, tenemos el registro de todo lo que nuestra mente y nuestra experimentación deja consignado en los libros y de cómo surgen las ideologías los marcos de comportamiento que se consignan en libros; luego tienen como función activar ideologías con las que una sociedad mantiene vigentes sus costumbres.

¿Cuál fue el primer árbol que empezó a trabajar y por qué?

Empecé con la religión, tal vez porque es la más estable y firme de las estructuras y que en la práctica lo pude constatar. Ya que al tratar de buscar libros sagrados, biblias, libros que se refieren a prácticas espirituales encontré que son muy pocos y que son muy específicos según el lugar del planeta de donde provienen. Entonces una sociedad católica como la nuestra o de mayoría cristiana en una tienda de libros lo que encontraríamos básicamente la biblia católica, la biblia cristiana, y si acaso el libro del mormón pero

entonces hice una tarea de investigar por internet y comprar en línea libros que circulaban en diferentes lugares del mundo el Corán, La Tora (...) creo que completábamos más de 90 libros sagrados. Me interesaba tallarlas y formar una gran columna y visibilizar que el soporte de todos ellos era el mismo pero que el contenido de este había justificado las guerras y las diferencias entre diversas culturas

¿Con cuál continuo? y que reflexiones mediaron su trabajo.

Luego de éste (el árbol de la religión), venían las leyes que ya vienen siendo una derivación de las pretensiones de la religión en una búsqueda por tener un ejercicio real de la justicia, de condenar o de castigar, entonces aparecen los libros de leyes pero el origen está en los libros religiosos.

Empecé a descubrir un hecho que me sorprendió, tenía la idea que las leyes, como su nombre lo indica, suena como algo muy sólido, que está también estructurado, que no se puede modificar. La idea que se tiene de las leyes es que son el marco legal, donde se puede movilizar una comunidad en el sentido del comportamiento interpersonal o entre las partes. Pero cuando llego a una librería y pregunto por libros sobre este tema me encuentro con bodegas enteras de libros que no cuestan nada. Por mil pesos te puedes llevar lo que alcances a cagar de libros de leyes. Era muy curioso porque yo pensaba que algo que era muy rígido conceptualmente, que no permitía deformaciones. es el pilar más deformable de la sociedad(...) Entonces cada periodo de gobierno trae cambios en la leyes, dándose cuenta uno que lo que pensaba que era sólido es maleable, de ahí que conceptualmente este tronco esté dividido en dos, como mostrando una grieta. Permeando la solución plástica de estos árboles

En las obras realizadas para la exposición en la galería Nueve ochenta, encontramos un grupo de troncos denominados Fragmentos del tiempo a ¿Por qué fueron titulados así y como está construida esta obra?

Fragmentos del tiempo hace referencia a cómo el papel, el papel periódico que es un papel que se envejece rápido, que se destruye con facilidad tiene tanta responsabilidad en la construcción de la “realidad”. Puede tumbar un presidente, puede hacer de uno bueno

uno malo, tiene una influencia total en su entorno inmediato, un diario con noticias es un arma de un poder incalculable. Al principio escogía noticias de la situación política y cultural hacíamos columnas a partir de costuras. Lo cual me permitía ver como el apilamiento de papel creaba un discurso. Pasaba como en el poema de los dadaístas se iba construyendo de una selección aleatoria, sin embargo nos fuimos dando cuenta que todas estas hojas un mismo sentido (...) Las noticias que están incluidas en esta serie pertenecen a un tiempo y a unas circunstancias siendo unas capsulas contenedoras de acontecimientos

Al preguntarle por la forma de la exposición, señala:

Los troncos están puestos teniendo en cuenta la acumulación de ramas que están en la orillas de los ríos o en las playas es la fuerza misma de la naturaleza que va avanzado y va dejando sus resquicios.

Me gustaría preguntarle por una de sus primeras obras “Columbas”

Lograr que las palomas hicieran la figura precolombina fue una suerte, ese fue un ejercicio muy bonito, con toda una reflexión sobre lo que creemos nuestro patrimonio, reconocí que lo europeo es nuestro patrimonio... pero lo precolombino también, para mí fue una enseñanza, una lección personal como para quitarme prejuicios de ser *auténticos herederos de lo precolombino*, tenemos tanto de precolombinos como de europeos.

¿Cómo fue el proceso para lograr?

Las palomas sólo buscaban el alimento en la superficie de la plaza cuando lo escuchan caer. El artista como un personaje insistente, que acudía a la plaza a realizar una y otra vez esta acción (varias veces fallida), activó el espacio como dispositivo que lo sacaba de su cotidianidad. Este proceso se extendió por dos meses, hasta que en un amanecer logre el breve registro fotográfico que compone el soporte objetual de un proceso muy extenso y complejo de experimentación.

BIBLIOGRAFIA

- Bal, M. (2014). De lo que no se puede hablar. Bogotá: Universidad Nacional.
- Banco De La Republica. (10 de enero de 2011). Museo arte Banco de la república. Recuperado el 07 de enero de 2015, de Museo arte Banco de la república:
www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/artista/miler-lagos
- Belting, H. (1986). La era del arte. Barcelona: Anagrama.
- Cardenas, D. (febrero de 2012). ArtNexus. Recuperado el 13 de Diciembre de 2015, de ArtNexus: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=23972
- Ceron, J. (septiembre-noviembre de 2010). ArtNetxus. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de ArtNetxus: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=22228
- Cerón, J. (2010). MILER LAGOS. Artnexus, 77.
- Colarte. (10 de junio de 2008). colarte. Recuperado el 12 de diciembre de 2015, de colarte:
www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=14876
- Danto, A. (2006). Después del fin del arte. BUENOS AIRES: PAIDOS.
- Deleuze, G. (2011). La Logica Del Sentido. BARCELONA: ANAGRAMA.
- García Canclini, N. (2011). La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia (251 ed.). Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Gutierrez, N. (2004). 1990-2000 Una década en el Arte Colombiano. Bogotá: Universidad Nacional.
- Herrera, A. (2006). Texto crítico para la exposición "Semillas mágicas" Galeria Enrique Guerrero. Poder 360, 30.
- Jaramillo, C. (2002). Fisuras del arte moderno nuevas propuestas. Bogotá: FUGA.

- Jhonson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding.* . Chicago: University of Chicago Press.
- Know, M. (octubre de 1997). *One Place after another: notes on site-specific* ., 80-89.
- Krauss, R. (1996). *La esultura en el campo expandido.* Madrid: Alianza.
- Lagos, M. (12 de MAYO de 2015). *Entrevista sobre el objeto y espacio.* (R. Paz, Entrevistador)
- Lagos, M. (5 de ENERO de 2016). (C. S. ART, Entrevistador)
- Lagos, M. (20 de Mayo de 2016). *Sobre el objeto artistico y el espacio en la obra de Miler Lagos.* (R. Paz, Entrevistador)
- Manguel, A. (2002). *Una Historia De La Lectura.* Madrid: Alianza Editorial.
- Millares, Y. (22 de JUNIO de 2013). *Arte al día.* Recuperado el 11 de Junio De 2016, de *Arte al día:* http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Miler_Lagos
- Mosquera, G. (20 de junio de 2001). *Biblioteca Virtual Luis Angel Arango.* Recuperado el 12 de abril de 2016, de *Ante América:*
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam03.htm>
- Rama, Á. (2002). *La ciudad letrada.* Caracas: Ayacucho.
- Redacciòn BBC. (14 de julio de 2011). *Noticias BBC.* Recuperado el 8 de junio de 2016, de *Noticias BBC:*
http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/07/110713_colador_psta_simbolo_religioso_pastafari_asutria_amab.shtml
- Roca, J. (DICIEMBRE de 2012). *media.milerlagos.com/site_media/media/textos.* Recuperado el 12 de ENERO de 2016, de
http://media.milerlagos.com/site_media/media/textos/Rompimiento_de_gloria_Jose_Roca.pdf:
http://media.milerlagos.com/site_media/media/textos/Rompimiento_de_gloria_Jose_Roca.pdf

Roca, J. (2011). Sobre Miler LAgos. *Antipoda*, 11-15.

Roca, J. y Suarez, S. (2012). *Transpolítico, arte en Colombia 1992-2012*. Bogotá: Editores Lunweng.

Serrano, E. (14 de mayo de 1996). *Cuestión de Actitud*. *Revista semana*, 115.

Serrano, E. (2013). *Galería Nc*. Recuperado el 13 de Diciembre De 2015, De *Galería NC*:
www.nc-arte.org/naturaleza-desmaterializada-una-curaduria-de-eduardo-serrano-con-obras-de-rodrigo-echeverri-miler-lagos-sair-garcia-saul-sanchez-y-oscar-danilo-vargas/#gallery_3085