

**Del dibujo tradicional en la historia del arte al dibujo moderno en César del Valle  
y su acercamiento al arte contemporáneo.**

Por:

Ana Cristina Zapata Gaviria

Cc 1.035. 426.515

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Plásticas (447, v6)  
Énfasis Línea teórica

Dr. Diego León Arango Gómez

Director

**Universidad de Antioquia**  
Facultad de Artes Visuales  
Programa Maestro en Artes Plásticas  
Medellín  
2021

*Agradezco infinitamente todo este proceso de crecimiento académico a todos los maestros que me aportaron de diversas maneras en mi carrera, especialmente a mi apreciado maestro y asesor de grado Diego León Arango, por su esfuerzo, tiempo, dedicación y paciencia para el desarrollo de este proyecto. De igual manera, mi más sincero agradecimiento al artista César del Valle, por su disposición y amabilidad.*

*Quiero dedicar esta monografía a mi familia y amigos, cuyo apoyo, amor y confianza fueron el soporte para no rendirme y llevar a cabo este propósito. Gracias por todo.*

X

---

Firma del presidente del jurado

X

---

Firma del jurado

X

---

Firma del jurado

*“El dibujo, el nuevo dibujo, no es otra cosa que la articulación diferente de las referencias en un proyecto de valoración de las ideas que se proponen como necesarias. La precisión del dibujo estaba siempre condicionada a la manera de visualizar esos valores; lo importante no es la novedad, sino la necesidad de ella misma: su sentido.”*

**-Juan José Molina Gómez-**

*Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*

## Contenido

<b>DEL DIBUJO TRADICIONAL EN LA HISTORIA DEL ARTE AL DIBUJO MODERNO EN CÉSAR DEL VALLE Y SU ACERCAMIENTO AL ARTE CONTEMPORÁNEO.....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>4</b>
<b>EL DIBUJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA: DESDE LA ERA PRIMITIVA HASTA EL SIGLO XVIII.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>17</b>
<b>EL DIBUJO EN UNA NUEVA ERA: TIEMPOS MODERNOS Y CONTEMPORANEIDAD .....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>37</b>
<b>APROXIMACIÓN COMPRENSIVA A LA NATURALEZA CONTEMPORÁNEA EN LA OBRA DE CÉSAR DEL VALLE.....</b>	<b>37</b>
<b>1. CESAR DEL VALLE: VIDA Y OBRA. PERFIL Y BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA .....</b>	<b>37</b>
<b>2. TENSIONES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN: LA CONVIVENCIA DE LO TRADICIONAL, MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN LA OBRA GRÁFICA DE CÉSAR DEL VALLE.....</b>	<b>39</b>
<b>3. UNA NUEVA PERSPECTIVA: INCURSIÓN A LO GEOMÉTRICO, ABSTRACTO Y MINIMALISTA .....</b>	<b>49</b>
<b>4. EXPANDIENDO LOS LÍMITES: DE LA CONTEMPORANEIDAD EN LA OBRA DE CÉSAR DEL VALLE</b>	<b>65</b>
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>74</b>
<b>FUENTES PRIMARIAS.....</b>	<b>77</b>
<b>FUENTES SECUNDARIAS.....</b>	<b>83</b>
<b>FUENTES COMPLEMENTARIAS .....</b>	<b>83</b>
<b>CIBERGRAFÍA .....</b>	<b>84</b>
<b>ANEXO 1. IMÁGENES.....</b>	<b>91</b>

## INTRODUCCIÓN

El lenguaje gráfico ha sido un foco de interés personal a lo largo de mi existencia. Cuando cursaba mis estudios secundarios solía hacer retratos de personajes famosos: escritores, artistas, figuras históricas, etc.—Antes de comenzar la carrera profesional en el Departamento de Artes Visuales en la Universidad de Antioquia tenía claro que mi interés en el mundo del arte radicaba en la reflexión y teoría sobre los procesos y manifestaciones que realizaban los artistas. No obstante, mantuve vivo mi vínculo con el dibujo, animada por las relaciones con mis compañeros universitarios y amigos, quienes utilizan el dibujo como medio de expresión en su devenir artístico; de hecho, me cuestionaba con frecuencia ¿cuál era su fascinación por estar dibujando todo el tiempo? Lo que resultó convirtiéndose en una motivación más a la hora de discurrir sobre esta herramienta expresiva del ser humano a través del tiempo; y que actualmente me plantea serios cuestionamientos sobre la vigencia y significación del dibujo en el arte contemporáneo, lo que generó la inquietud de saber cómo el dibujo se ha instaurado de forma legítima y autónoma, como expresión artística, dentro de los circuitos actuales del arte sin ser una antesala o boceto para otros resultados plásticos.

En este sentido, al ver que el dibujo, a lo largo del tiempo, ha sido un medio recurrente del ser humano para expresar percepciones, ideas y sentimientos, he querido analizar el papel que éste ejerce en la actualidad, mostrando cómo se ha convertido en una expresión que, hoy en día, puede valerse por sí misma como el propio desenlace de un proceso visual artístico. Durante mi proceso académico tuve la oportunidad de conocer noveles talentos que encontraron en el dibujo un medio de expresión artístico idóneo y entre ellos, el hoy reconocido artista César del Valle.

Del Valle es un artista que nació en Pereira, Departamento de Risaralda. En la última década ha estado muy activo en los circuitos del arte local, nacional, e incluso internacional. Mi interés por la obra de este artista tiene varios puntos neurálgicos y vitales. La razón inicial de investigarlo surgió del hecho de observar que es un artista que, durante el origen de su carrera, utilizó el dibujo adoptando las técnicas tradicionales como medio de expresión para, luego, abrirse paso en la esfera contemporánea del arte local e internacional. Este proceso, de alguna manera, respondía a mi interrogante sobre la validez del dibujo en el

arte contemporáneo, lo que me condujo a interrogar sobre las características de lo contemporáneo en su obra. Con este hallazgo encontré otra razón para investigar sobre su trabajo y proceso artístico.

Con el fin de entablar un diálogo con la naturaleza contemporánea en la obra del artista consideré necesario hacer un recorrido a través de la historia del arte para contrastar las diferentes características técnicas y temáticas del dibujo en las narrativas gráficas de cada época, para comprender las diversas transiciones estéticas en el tiempo. Ha sido un trabajo exhaustivo, pero vital, para comprender las características del dibujo en el arte contemporáneo, especialmente en la obra de Del Valle.

Al respecto, conviene decir que el primer capítulo de este trabajo alude brevemente a las características generales del lenguaje gráfico y pictórico desde tiempos primitivos y hasta el siglo XVIII, con el fin de contextualizar las nociones y percepciones del dibujo en la historia del arte que nos permitirán, posteriormente, determinar cuáles de éstas narrativas históricas han permeado la obra de Del Valle. Los métodos para hacer este estudio se basan fundamentalmente en la consulta documental de las nociones de historiadores del arte como, Ernst Gombrich y Arnold Hauser. Anticipando nuestras conclusiones, pudimos notar que el dibujo en casi todos los periodos históricos precedentes fue considerado la antesala de la pintura, la escultura o la arquitectura. En este recorrido de la evolución del lenguaje gráfico a través de los tiempos se discurrirá sobre el lenguaje pictórico fundamentalmente, debido a que en nuestro medio existe poca información teórica sobre el dibujo. Por lo tanto, lo consideraremos vinculado a la narrativa pictórica y sus desarrollos.

En el segundo capítulo, se pondrán en contexto las manifestaciones artísticas en la modernidad y la contemporaneidad respectivamente. Esto nos permitirá comprender el papel que juega el dibujo en el circuito contemporáneo del arte, en un momento histórico donde existen y abundan múltiples posibilidades estéticas; variadas maneras de producir arte, desde cualquier ámbito, desde cualquier frente. En un primer momento haremos un breve repaso de las circunstancias y antecedentes que permitieron una revolución estética como lo es el arte contemporáneo, contemplando las nociones y todo aquello que puede definir el arte de nuestro tiempo. El desarrollo de este capítulo no difiere mucho metodológicamente del primero; ya que se reseñarán las percepciones estéticas de autores como Duchamp, Arthur Danto, Boris Groys, entre otros, con la finalidad de obtener una perspectiva abierta frente a las características y posibilidades del arte contemporáneo.



En el tercer capítulo se reflexionará y analizará críticamente las obras más relevantes del artista César del Valle del periodo 2010-2019. Este capítulo tendrá cuatro componentes: Inicialmente se pondrá en contexto su perfil artístico y una breve reseña biográfica para conocer al artista. En el segundo apartado, se describirán las características de su obra, tanto temáticas como formales del periodo 2010-2014, esto en relación con la dimensión ambigua entre lo tradicional y lo moderno que podría haber en esa primera etapa de su trabajo. En el tercer apartado, se abordará el tránsito que hace el artista de una narrativa figurativa hacia una geométrica-minimalista en obras comprendidas entre el 2012- 2014; asimismo, las características y procedimientos que llevaron al artista a este cambio de narrativa; y finalmente, en el cuarto apartado, se discutirá sobre la naturaleza contemporánea en su trabajo artístico, donde se analizarán las obras desarrolladas en el periodo 2013- 2019.

Para el desarrollo de este capítulo, ha sido indispensable todo el recorrido histórico que se subraya en los dos primeros capítulos de este trabajo; así mismo; la metodología empleada para esta reflexión se basa en una revisión no sólo del trabajo artístico de Del Valle, sino también en la perspectiva de otros autores que han puesto sus ojos en la obra del artista. Por otro lado, cabe decir que ha sido fundamental emplear entrevistas realizadas al artista; ya que es esencial desde mi criterio, conocer las razones de sus planteamientos estéticos, comprender también desde su visión todos aquellos conceptos que desarrolla en su trabajo y el por qué, advertir la amplitud de sus referentes, etc.

Para concluir, este trabajo de investigación tiene el propósito de aportar al circuito del arte colombiano un breve repaso del dibujo a través de la historia del arte para llegar a una modesta reflexión sobre la obra del César del Valle, de modo que otras personas puedan aproximarse a su trabajo artístico. En este sentido, la finalidad del trabajo es dar a conocer de una manera más amplia su obra, como aporte a la difusión cultural de las manifestaciones artísticas locales. Igualmente, nos asiste la intención de poner en contexto las dinámicas del arte actual a través de la obra de César del Valle, como ejemplificación de los tránsitos y distintas perspectivas que se pueden lograr en el circuito contemporáneo del arte. Sin más, no puedo dejar de expresar que ha sido gratificante la elaboración de este trabajo, el cual me ha nutrido de maneras impensables y espero que sea igual de satisfactorio y aportante a todo aquel que acceda a su contenido.

## Capítulo I

### **El dibujo a través de la historia: Desde la era primitiva hasta el siglo XVIII.**

Desde los inicios más remotos de la humanidad, el hombre ha estado vinculado a la imperante necesidad de expresar ideas de su percepción del mundo y de las cosas. El dibujo ha sido esa herramienta genuina para comunicar dichas concepciones, desde las narrativas prehistóricas hasta la contemporaneidad. El lenguaje, como horizonte de simbolización y significación del mundo y como motor de comunicación, se ha valido a través de los siglos del dibujo. Esto se pone en evidencia desde las expresiones rupestres, cuando el dibujo es utilizado para materializar místicamente el ejercicio de la caza, hasta cuando el niño recurre a él en su afán de expresar en una hoja de papel todos aquellos universos que transitan en su imaginación; desde los jeroglíficos egipcios que representaban los rituales de esa gran civilización, hasta los grandilocuentes dibujos de los maestros del renacimiento; desde las ilustraciones de tiempos modernos de Toulouse Lautrec en la Francia del siglo XIX, hasta la nimiedad de dibujar una avenida o una calle en un trozo de servilleta para indicar una dirección. El dibujo está instaurado natural e instintivamente en los mecanismos de percepción, representación y expresión de la realidad del hombre. Es algo que está implícito irremediabilmente en la psique humana. En este sentido, hace también parte de la naturaleza. Lo vemos en la simplicidad de las líneas de una hoja, en la sutileza de la línea que se dibuja en un horizonte, en las curvaturas y líneas de un cuerpo, etc. Podríamos pensar que todo lo que envuelve al hombre está fríamente dibujado. El dibujo, en consecuencia, es el lenguaje universal que desde siempre ha interconectado, culturas y sociedades, más allá de sus distancias, modos de vida, idiomas, credos, ideologías, filosofías, creencias y convicciones.

En la historia del arte, el dibujo es la manifestación artística más antigua si se quiere. Su evolución a través del tiempo da cuenta no sólo de la transformación de los materiales y soportes que se han empleado para el lenguaje gráfico, sino también de las temáticas, conceptos o narrativas implicados en el propio dibujar. Es decir, sus variaciones han estado supeditadas a la propia evolución de la humanidad como sociedad; a los avances tecnológicos en cada periodo histórico, a las exigencias de cada época y a las vicisitudes del ser humano a través de los siglos. Se podría decir que el dibujo ha sido una expresión

dominantemente de carácter figurativo hasta el romanticismo; sin embargo, desde un ámbito decorativo, muchas culturas se inclinaron a realizaciones geométricas en vasos, templos, edificios y algunas expresiones pictóricas. Más adelante, el lenguaje gráfico emprenderá un viaje hacía otras posibilidades expresivas a partir del inicio de la modernidad y las vanguardias artísticas, debido a la ruptura con ciertos paradigmas tradicionales del arte. Sin embargo, es en el arte contemporáneo donde el dibujo explora otros territorios completamente insólitos a sus formas habituales.

El ser humano tiene un vínculo inquebrantable desde el principio de los tiempos con la expresión estética (sensible) por medio del dibujo y la imagen. Es una pulsión que ha palpitado en el imaginario humano desde siempre, por la necesidad de fijar en trazos y formas sus percepciones, de comunicar y expresar nociones, ideas, imaginarios y sueños de todo aquello que lo rodea y define, individual y colectivamente. Las formas visuales que hoy llamamos arte, han sido un elemento vital del desarrollo humano, que a lo largo del devenir histórico han tenido diferentes narrativas, diferentes maneras de creación; las más familiares a través del tiempo son: la pintura, la escultura, y la arquitectura.

Ahora bien, ¿Y el dibujo? El dibujo es quizá la manifestación artística más antigua; se conocen representaciones gráficas desde la era primitiva, cuando aparecen los primeros trazos como incisiones en superficies o marcas de color. Posteriormente, evolucionaron con en el devenir de la humanidad, dependiendo de las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales de cada momento, mostrando una variedad que va desde lo esquemático, pasando por la descripción realista, hasta la estilización o idealización de los motivos.

La historia del arte permite un acercamiento a cada una de las manifestaciones y estilos artísticos que se han ido desarrollando a través del tiempo y nos presenta el contexto donde se desenvuelven cada una de éstas expresiones.

El dibujo fue, es y ha sido siempre una estrategia y una herramienta para evidenciar lo que vemos, pensamos, creemos o sentimos. Siendo de esta manera, los seres humanos comenzaron a manifestarse artísticamente, dibujando líneas y creando expresiones pictóricas en cuevas que sugerían la representación de bisontes y rituales antiguos de caza. Esta etapa histórica la conocemos como arte prehistórico, o en su defecto, arte rupestre y que por regla general se desarrolla en el Paleolítico y el Neolítico. En el primero, el dibujo se destaca

fundamentalmente como una expresión naturalista y las representaciones que se conocen de las cavernas primitivas son de carácter figurativo.

En este periodo, el historiador Arnold Hauser<sup>1</sup> señala que existe cierta evolución estilística entre lo lineal y lo natural; es decir, inicialmente los trazos hechos por los hombres prehistóricos eran meramente líneas rígidas y austeras, hasta transformarse progresivamente en formas más vivas y auténticas; formas que fueron acercándose un poco más a la naturaleza de lo que estos pueblos conocían y querían representar. El historiador plantea cómo las manifestaciones de estos pueblos no eran manifestaciones puramente sensoriales, sino más bien coherentes en cuanto a su propia lógica. De esta manera, se refiere puntualmente al hecho de que representaban lo que conocían dentro de sus imaginarios; todos aquellos objetos y animales que dibujaban y pintaban no lo hacen desde la óptica, sino de una manera más sintética y práctica. Por ejemplo, no tienen nociones de ángulos y vistas, por lo cual amalgaman la vista desde lo alto con la vista de perfil de los objetos; asimismo, no buscan una armonía en proporciones y producen a mayor escala las cualidades que consideran importantes de dichos objetos (figura 1). Ernst Gombrich<sup>2</sup> tiene una manera bastante precisa de exponer el propósito de lo que estos hombres expresaban en sus pinturas, que tiene que ver con la relación de la magia y las expresiones artísticas de los pueblos primitivos. El historiador anota que, el hecho de pintar sus presas en las paredes de las cavernas, con el propósito mágico de que al hacerlo podrían tener la fortuna de cazarlas en la vida real, es un elemento que explica claramente como éstas expresiones tenían un propósito mágico-ritual, y no estético (figura 2). En el segundo periodo, el Neolítico, las expresiones visuales se caracterizan por la modificación de una manera naturalista de representación, hacía figuras más geométricas y esquemáticas, no obstante, se conserva una dimensión figurativa. Igualmente, Hauser<sup>3</sup> discurre sobre cómo se evidencia en este período una transición estética, de una representación audaz y práctica (figura 3), a una representación geoméricamente estilizada y calculada (figura 4). Ciertamente, la representación de la figura humana ha sido algo relevante desde siempre. Por ello, Hauser<sup>4</sup> alude a la simplicidad de las formas para representar a un individuo en este período. Realmente no era nada elaborado, sino

---

<sup>1</sup>HAUSER, Arnold. Historia social de la Literatura y el Arte. En: Capítulo I Tiempos Prehistóricos. Paleolítico. Magia y naturalismo. Barcelona. Vol. 1. 1982; p. 13.

<sup>2</sup>GOMBRICH, Ernst H. La Historia del Arte. Londres. 1950; p. 22-23.

<sup>3</sup>HAUSER, Arnold. Historia social de la Literatura y el Arte. En: Capítulo II, Neolítico. Animismo y geometrismo. Barcelona. Vol. 1. 1982; p. 22.

<sup>4</sup>HAUSER, Arnold. Historia social de la Literatura y el Arte. En: Capítulo II, Neolítico. Animismo y geometrismo. Barcelona. Vol. 1. 1982; p. 22

más bien abstracto y simplificado; bastaban tres figuras geométricas para representar una figura humana (figura 5).

Avanzando en el tiempo, encontramos que la evolución de la humanidad consta de todos aquellos cambios que le han permitido al hombre progresar en todos los aspectos posibles. La edad antigua se caracteriza por el desarrollo de múltiples civilizaciones que dieron camino a nuevas posibilidades estéticas. Con la formación de sistemas sociales soportados por la religión, mitos y creencias, las civilizaciones antiguas desarrollan otros modelos de representación, que involucran de una manera u otra, al dibujo. El lenguaje gráfico se caracterizaba fundamentalmente por ser figurativo y narrativo, añadiéndole su naturaleza particularmente solemne y religiosa. Ernst Gombrich<sup>5</sup> señala que los antiguos egipcios instauraron unos cánones de representación que se basaban en lo magistral y buscaban la perfección como ideal estético. Un ideal que lindaba prácticamente con proporciones matemáticas. Por lo tanto, sus representaciones gráficas nos revelan una estrategia formal no completamente fidedigna a la realidad, sino más bien, una estrategia donde el esquema representativo está bajo unas pautas sumamente precisas y exactas que ejercían una soberanía sobre cualquier tipo de realismo. Además, Gombrich<sup>6</sup> indica que, a pesar de no aplicar ningún tipo de perspectiva en sus representaciones; los artistas egipcios eran metódicos, y cada cosa expresada en sus manifestaciones visuales tenía un propósito estrictamente meditado y no otorgaban mucho lugar al azar. Por su parte, Hauser<sup>7</sup> insiste en que, dentro del sistema social-religioso en el antiguo Egipto, el arte era conferido exclusivamente por sacerdotes y príncipes. En consecuencia, las creaciones de los artistas no sólo tenían que ser representadas bajo unas reglas estéticas establecidas, sino también bajo los temas proporcionados precisamente bajo el comando de las autoridades religiosas y de la nobleza (figura 6).

Por otro lado, la antigua Grecia, se manifiestan diferentes formas y estilos de expresión artística. A pesar de ello, en términos de legado cultural y artístico, las nociones generales que nos permiten reconocer el arte antiguo griego se caracterizaban por ser figurativas e idealistas. Así mismo, la elaboración de dibujos, esculturas y monumentos relacionados con la figura humana se realizaban a partir de la proporción y equilibrio simétrico de los elementos de composición, soportados por un idealismo estético en congruencia con lo bello y lo sublime. Los dos primeros estilos artísticos que surgen como expresiones del

---

<sup>5</sup>GOMBRICH, Ernst H. La Historia del arte. Londres. 1950; p. 34.

<sup>6</sup>GOMBRICH, Ernst H. La Historia del arte. Londres. 1950; p. 34.

<sup>7</sup>HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Barcelona. Vol. 1. 1982; p. 46.

pueblo griego son el estilo Homérico y el estilo Arcaico (figura 7). En general, ambos se caracterizan por conservar una naturaleza primitiva y desmañada en sus representaciones, ya que era fundamentalmente esquemáticas, rígidas y carentes de vivacidad. Para la edad homérica, Arnold Hauser<sup>8</sup> insiste en que aún no estaban instaurados esos ideales de simetría, proporción y belleza, del período clásico; en cambio, seguían estando latentes las expresiones obtusas y toscas; particularidades que, si bien eran algo rupestres, tenían cierta influencia oriental y egipcia. Del mismo modo, al estilo arcaico le cuesta desprenderse de esas expresiones moderadas y simples; Hauser<sup>9</sup> señala que las manifestaciones artísticas de este periodo se ven obligadas a tomar una dirección más cercana al naturalismo (descripción de las cosas como son percibidas por el ojo), esto se debe esencialmente a que ésta antigua civilización comenzaba a tener otros mecanismos de actividad socioeconómicas. En consecuencia, debía producirse también un cambio en la manera de producir arte. De acuerdo con esas exigencias, los artistas griegos comenzaron a desligarse de las influencias orientales y de esta manera se ingeniaron la creación del *escorzo*. Parece obvio tal descubrimiento hoy en día, pero en ese momento histórico fue un cambio central en la forma de dibujar y representar la figura humana y de los animales, ya que a partir del “escorzo”, las formas adquirieron una sensación de volumen y profundidad en las composiciones. El arte griego se enfocó en la belleza de los cuerpos, fundamentalmente de aquellos cuerpos vigorosos que participaban en las célebres competencias atléticas de esta antigua civilización. Ahora la libertad y autonomía parecían alcanzar los ideales de belleza, los cuales empezaron a ser puntos de referencia para perfeccionar la representación de la figura humana a un nivel magnífico y excelso.

Por consiguiente, éstas nociones se solidificarían en un estilo que se originó posteriormente: el Clasicismo. Con el levantamiento de las ciudades, los griegos comenzaron a cuestionar toda materia del conocimiento; debido a ello, en este periodo histórico surgen también algunos cambios en las expresiones artísticas y, en consecuencia, se incorpora una aproximación al realismo. Cabe añadir que también se refuerza la belleza y la armonía propias del naturalismo, donde triunfa el ideal estético de equilibrio visual, en cuanto a la proporción de las cosas (figura 8).

Por último, se desarrolla en el pueblo antiguo griego el estilo Helenista. Se caracteriza principalmente por su dimensión monumental e impetuosa, sin embargo, la noción

---

<sup>8</sup>HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Barcelona. Vol. 1. 1982; p.78.

<sup>9</sup>HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Barcelona. Vol. 1. 1982; p.93.

naturalista sigue estando presente en las representaciones helenísticas. Gombrich<sup>10</sup> comenta que, para este momento el arte se desliga totalmente de toda conexión mágica o religiosa y se impone la técnica de representación. Las temáticas se ajustan al acontecer cotidiano del pueblo griego (figura 9), Sobre este período, Gombrich<sup>11</sup> señala que no obstante desconocer las leyes de la perspectiva, tal como se definió a partir del Renacimiento, los artistas, respondiendo a la percepción natural representaban en menor tamaño las cosas alejadas y de mayor tamaño las cosas cercanas e importantes.

La civilización romana por su parte, continuará desarrollando las técnicas y las artes que se practicaban en el helenismo, si bien con un mayor énfasis en la representación realista de los motivos, como lo podemos apreciar en la estatuaria de personajes de la alta sociedad o en la pintura de las tumbas de El Fayum (figura 10). El declive de la civilización romana y el correlativo crecimiento y fortalecimiento de la sociedad cristiana trajo consigo un período bastante oscuro en el campo intelectual. La destrucción de la cultura pagana (romana y griega) condujo a la destrucción de todos los legados artísticos e intelectuales que se habían cosechado en el mundo helenístico. Surge un tiempo de tinieblas, donde las exploraciones en el conocimiento fueron apabulladas por la religión cristiana y a causa del inminente dominio de la iglesia, la idea de Dios fue el centro de la sociedad en todos los aspectos. A esta etapa histórica se le conoce como la transición entre el antiguo imperio romano hacía un nuevo momento histórico: la Edad Media.

A pesar de las restricciones impuestas por la iglesia, se desarrollaron dentro del arte estilos que fueron muy importantes en la evolución del mismo. No obstante, debemos reconocer que las primeras expresiones visuales medievales están directamente conectadas con esta antigua civilización, como sucedió con las manifestaciones visuales de la fase antigua del cristianismo, llamado Paleocristiano, que acusan ser, en gran medida, una evolución del antiguo arte imperial romano, ya que, se conserva la idea simple y austera de representación (figura 11). De cierto modo, en la primera etapa de la estética medieval lo realmente importante era el contenido religioso, que prescindía o sacrificaba la descripción naturalista del dibujo y del color, de conformidad con los dictados de la percepción, para apoyarse en una figuración esquemática de fuerte contenido religioso. Primaba la esencia sobre la apariencia, como nos lo muestran las pinturas de las catacumbas paleocristianas y mosaicos de basílicas (ver Figura 12).

---

<sup>10</sup>GOMBRICH, Ernst H. La Historia del arte. Londres. 1950; p. 112-113.

<sup>11</sup>GOMBRICH, Ernst H. La Historia del arte. Londres. 1950; p. 114.

Por otro lado, el Imperio romano de oriente o Imperio Bizantino, ubicado en el mediterráneo oriental y activo durante la Edad Media después de la caída del Imperio romano de occidente nos ofrece otro panorama frente al arte. Gombrich<sup>12</sup> reitera que, en un principio, la iglesia oriental de Roma no estaba de acuerdo con la adoración de imágenes, debido a que sentían que adoptaban la misma postura que los paganos tenían cuando adoraban las estatuas o pinturas que evocaban sus dioses. De esta manera, hacía el año 745 d.C., el movimiento iconoclasta se empoderó y prohibió el culto a las imágenes. Sin embargo, siempre hubo oposición a este radicalismo. Los opositores trajeron de vuelta el arte cristiano a la iglesia oriental un siglo después, manifestando que los feligreses no adorarían las imágenes como tal, sino a Dios a través de ellas. En efecto, a pesar de los cánones establecidos y reglas impuestas para la correcta representación de los contenidos religiosos por la iglesia cristiana. En esta etapa, el arte bizantino sigue siendo fundamentalmente figurativo, rememorando modelos estéticos de la antigüedad, aunque revelando una planitud cromática y mayor rigidez en la postura (ver figura 13). El historiador británico discurre también sobre como *“El rigorismo formal y “la abstracción de la realidad”* son cualidades estilísticas predominantes en esta etapa del arte.

Por su parte, en el arte occidental, se desarrollará un estilo un poco más expresionista y exaltado: el Románico. Las representaciones pictóricas seguían siendo de carácter figurativo y la temática era religiosa casi en su totalidad. Muchas de las pinturas realizadas en los interiores de las iglesias medievales de este periodo fueron hechas con la técnica del fresco y los toques finales con la técnica del temple. En cuanto a la representación de la figura humana, se realizaba de manera esquemática y sobria, con el objetivo de concretizar una idea fija y determinada. Los trazos gráficos ejecutados en estas producciones eran de un grosor notable y usualmente se utilizaban los colores rojo y negro para delinear; de esta manera, los colores en las imágenes eran completamente planos, sin rasgos muy trascendentes en los volúmenes y formas. Como consecuencia, las figuras representadas eran hieráticas, carentes de movimiento y ritmo. Así mismo, no había ningún tipo de perspectiva en estas representaciones (figura 14).<sup>13</sup> Al románico le sigue,

---

<sup>12</sup>GOMBRICH, Ernst H. La Historia del arte. Londres. 1950; p. 98.

<sup>13</sup>MORENO, JUAN. Pintura románica: características generales. 23 de agosto 2017. Recuperada de: <https://www.unprofesor.com/ciencias-sociales/pintura-romanica-caracteristicas-generales-1892.html>



en la Europa cristiana, el estilo Gótico, que trae consigo una nueva visión estética. En la pintura se caracterizó por incrementar la emociones y sentimientos de figuras representadas; se elimina el hieratismo en las expresiones pictóricas, en favor de un dramatismo elocuente y oscuro que imprime movimiento a las escenas representadas. Los artistas de este periodo, especialmente los italianos, quisieron aproximarse a una reproducción estética de la naturaleza, que se consolidaría, posteriormente, como ideal en el renacimiento.<sup>14</sup> En el gótico, el dibujo cobra un papel fundamental, ya que se encarga de delimitar y moldear formas y volúmenes, y en el diseño de las formas contribuye a generar ritmo en las composiciones pictóricas (figura 15).<sup>15</sup>

En el Renacimiento, el dibujo jugó un papel protagónico en el marco de las manifestaciones artísticas de la época y en los procesos de circulación del conocimiento y la cultura. En 1339, Vasari, crea en Florencia, la Academia de Artes del Dibujo (*Accademia delle Arti del Disegno*), en la Compagnia di San Luca y es la academia más antigua del mundo.<sup>16</sup> Gutenberg ideó hacia 1450 la imprenta, que transformaría la difusión del saber en Europa y que requirió como insumo la gráfica, para ilustrar los contenidos que se divulgaban. La gráfica permitió al dibujo proyectarse como una manifestación central en término de la producción de imágenes. Su cultivo dio paso a la formación de academias de diseño (dibujo) y sus desarrollos fueron un acicate y complemento fundamental para el posterior trabajo de coloreado que realizaban los artistas, a tal punto que la primera formación que recibía un pintor demanda una sólida preparación en el dibujo. El dibujo se constituyó en la base y materia prima de la pintura y este primado del dibujo sobre el color es sustentado por muchas corrientes estéticas.

La concepción humanística del Renacimiento puso al hombre como centro y medida de todas las cosas y le permitió al artista liberarse del gremio de artesano para ganar el estatus de hombre libre y creador, capaz de representar su vida y la naturaleza, utilizando como instrumento su percepción del mundo y la razón. El artista practica un arte óptico y perceptivo que le permite representar el aspecto de los objetos de la naturaleza: paisajes, retratos de personas del cotidiano, temas que surgían de su cultura humanista y lectura de

---

<sup>14</sup>WIKIPEDIA, Pintura gótica. 13 de abril 2021. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_g%C3%B3tica](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_g%C3%B3tica)

<sup>15</sup>ÁLAMO, PILAR. Características generales de la pintura gótica y la escuela de los primitivos flamencos. 28 de enero 2012. Recuperada de: <http://pincelyburil2.blogspot.com/2012/01/caracteristicas-generales-de-la-pintura.html>

<sup>16</sup>DELGADO, PABLO. *La primera academia del mundo fue de diseño*. 24 de marzo 2021. Recuperado en: <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/arte/la-primera-academia-del-mundo-fue-de-diseno.html>, acceso el 09/06/2021.

los clásicos,<sup>17</sup> apoyado en una concepción racional del espacio de representación (la perspectiva), donde ubicaría las formas y figuras que quiere representar. Este periodo histórico ha dejado perpetuamente en la memoria a muchos artistas que destacaron con gran ingenio y virtuosismo técnico, como Leonardo Da Vinci, Tiziano, Brunelleschi, Miguel Ángel, Durero, entre otros más.

Es indispensable señalar cómo los artistas comenzaron a preocuparse muy determinadamente por la espacialidad en sus obras, llevando a cabo un especial tratamiento del paisaje, tanto rural como arquitectónico, posibilitando destacar más armoniosamente la figura humana. En este sentido la perspectiva se vuelve un motor para los artistas del renacimiento, que les permite construir un espacio tridimensional y no meramente plano, como en el Románico y buena parte del Gótico. Para el desarrollo de la tridimensionalidad no fue necesario que el artista manejara el volumen, como resultado del juego de la luz y sombra sobre los objetos, el tamaño y la escala (de modo que las diferencias de tamaño fueran indicadores de la profundidad) y las diferencias tonales de los colores con los que podía enfatizar la profundidad y las atmósferas. Las composiciones buscaron la simetría y armonía, en afán de lograr el equilibrio, belleza y despertar sentimientos de agrado (figura 16).

La dimensión expresiva de la época renacentista tiene un carácter naturalista, figurativo y también idealizado. Estos rasgos aluden esencialmente al Clasicismo que fue el estilo artístico que dominó en este periodo y que finalmente buscó reinventar la estética clásica de la antigüedad con los nuevos conocimientos y valores visuales.<sup>18</sup> En el Renacimiento el dibujo adquiere una fuerza estructural y expresiva muy relevante, ya que es imprescindible para el correcto y eficaz desarrollo de la gráfica (grabados), la escultura, la arquitectura y, por supuesto, la pintura. Justamente es su carácter estructural o estructurante lo que lo convierte en el recurso fundamental y primero de la pintura, pues con él se pre-forma el motivo, a modo de boceto. Sin embargo, si miramos el dibujo no en función de la pintura sino de la gráfica, desde el renacimiento al siglo XIX se lo asume como un medio idóneo para la expresión, aunque no del rango de la pintura configurada como Bello Arte (una de las Bellas Artes), sino más bien como apoyo a la ilustración o

---

<sup>17</sup>SOTO, Orlando. El dibujo en el renacimiento. 15 de mayo 2007. Recuperada de: <https://listindiario.com/puntos-de-vista/2007/05/15/12967/el-dibujo-en-el-renacimiento>

<sup>18</sup>GOMEZ RODRIGUEZ, Eduardo. Características generales de la pintura renacentista. Recuperada de: <http://www.edugoro.org/blog/caracteristicas-generales-de-la-pintura-renacentista/>

como documento que registra eventos y hechos de la naturaleza y de la vida social. En la gráfica, el dibujo logra ser un modo de expresión autónomo de gran fuerza compositiva y expresiva. (figuras 17 y 18)

Si bien el Renacimiento es sólo el despertar de una larga siesta, este es un periodo de transición cultural, que sentó las bases del desarrollo moderno y permitió a la humanidad a salir del letargo cultural en que se había sumido en el medio evo. A partir de entonces, las manifestaciones artísticas comienzan a brotar en diferentes direcciones, para que luego, tres centurias más adelante, florezcan en una nueva perspectiva que comenzaría a cambiar la visión y la producción de arte. Durante los siglos XVI, XVII, XVIII surgen expresiones artísticas que buscaban contraponerse a los ideales academicistas del clasicismo. Entre los años 1515-1520 y 1575-1580, aproximadamente, se origina un estilo artístico en Italia bien particular: el Manierismo. Se caracteriza fundamentalmente por una nueva forma de imitación artística, donde se excluye la naturaleza<sup>19</sup>. Sin embargo, es un estilo que, como esencia, busca distorsionar y alterar la proporción de las figuras. En este sentido, los manieristas se sentían limitados para imitar la naturaleza como los habían hecho los artistas renacentistas, pues parecía que no había nada nuevo que aportar. Como alternativa, eligen imitarlos, en muchos casos no sin ironía alterando las perfectas proporciones, el equilibrio y la simetría, de modo que quedaran anulados para ser reemplazados por una exageración un tanto extraña de las cosas y, aun así, una exageración estilizada (figura 1) En el Manierismo deja de funcionar, particularmente, la dimensión naturalista.<sup>20</sup>

Ahora bien, en el siglo XVII se destacó el estilo artístico conocido como el Barroco. En este período la religión cristiana tenía total voluntad en retomar el poder que perdió inevitablemente con la irrupción del antropocentrismo en el Renacimiento. El arte vuelve a su carácter espiritual y místico en algunas representaciones, y, asimismo, nacen nuevos géneros representativos como los bodegones, paisajes, y escenas costumbristas, y de esta manera tenía una dimensión figurativa y realista. Este estilo se caracteriza por el empleo de un dramatismo casi teatral en las obras; existía la necesidad de plasmar las emociones y sensaciones de los sucesos que se representaban. En efecto, se oponía a la racionalidad del clasicismo, a ese carácter formal y preciso que éste impuso durante un tiempo. El

---

<sup>19</sup>APARENCES.NET. El manierismo. Recuperada de: <https://www.aparences.net/es/periodos/el-manierismo/el-estilo-manierista/>

<sup>20</sup>WIKIPEDIA, Pintura manierista. 25 de octubre 2020. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_manierista](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_manierista)

Barroco se distingue también por el uso de colores intensos, un exquisito manejo de luces y sombras que como resultado genera la técnica del claro oscuro. Esto implicaba necesariamente un gran dominio y control en el manejo de la luz, no solo en la formación de los volúmenes, sino también en la producción de los contrastes efectistas y líricos que se querían en la composición (figura 20). Para lograr estos resultados, el artista debía ser un hábil maestro del dibujo y de la entonación, dominio que conseguía con el constante ejercicio académico de las copias de estatuas y bustos grecolatinos, como lo mandaba la formación que se impartía en las academias de arte, en los niveles básicos de formación de un artista. Cabe recordar aquí que, en este contexto, surgen las Academias de Arte – La francesa, fundada por Luis XIV a Instancias de Colbert, en 1646, que se extenderá por todo el mundo. En el pensum se fortalece la enseñanza del dibujo como disciplina fundamental de la formación artística. Los alumnos seguían un proceso que iniciaba en la copia de yesos y esculturas de la antigüedad, de obras de otros artistas, hasta que al final se les permitía proponer obras de su propia inventiva.

Sin embargo, para este momento histórico hay que traer a colación una situación importante que busca defender la vitalidad del lenguaje gráfico en la pintura; y no es más que la disputa entre dos bandos artísticos: Poussinistas y la de los Rubensistas.<sup>21</sup> Esta disputa estética se desarrolló en 1671 en la Real academia de pintura y escultura de Francia y consistía en que los primeros defendían a capa y espada la preminencia del dibujo, considerándolo la disciplina más importante y fundamental, mientras que los segundos insistían en que el buen manejo del color era vital para el desenvolvimiento pictórico. Los Poussinistas planteaban que el dibujo aportaba los elementos estructurantes de la composición, diferenciando los seres representados como a partir de los contornos, otorgando la masa y el volumen, es decir dándoles el valor de entes, cosas fácticas, mientras que lo pictórico era apenas su ropaje. Los Poussinistas reivindican el dibujo como expresión artística en las artes autónoma, cuya valía se expande en las narrativas gráficas; al final, la teoría Rubensista venció y adjudicaron el color como el factor más determinante en el lenguaje pictórico.<sup>22</sup> El efecto de esta postura lleva en el siglo XIX a la posibilidad de prescindir del dibujo, para buscar la expresión artística solo en el color, como lo hacen los impresionistas, neo impresionistas y muchas corrientes de las vanguardias históricas del siglo XX, como el Fauvismo y el Expresionismo.

---

<sup>21</sup> WIKIPEDIA. Poussinistas y rubenistas. 31 de marzo 2021. Recuperada de: [https://es.qwe.wiki/wiki/Poussinists\\_and\\_Rubenists](https://es.qwe.wiki/wiki/Poussinists_and_Rubenists)

<sup>22</sup> WIKIPEDIA. Poussinistas y rubenistas. 31 de marzo 2021. Recuperada de: [https://es.qwe.wiki/wiki/Poussinists\\_and\\_Rubenists](https://es.qwe.wiki/wiki/Poussinists_and_Rubenists)

Ahora bien, Francia es la cuna del estilo artístico Rococó en el siglo XVIII. Nace en el reinado de los reyes Luis XV y Luis XVI. Con la influencia de la aristocracia, el arte comienza a desprenderse de nuevo de las directrices religiosas, y vuelve a un estado más autónomo e individual donde el ornamento cobra un protagonismo importante. Por su parte, la pintura se aleja puntualmente de las formas exactas y geométricas, dando lugar a expresiones más naturalistas donde se representan temas de la vida cotidiana, especialmente la vida de la alta alcurnia; además se caracteriza por el uso frecuente de colores pasteles (figura 21) .<sup>23</sup> El dibujo se desarrolla bajo los dictados de la academia, como disciplina fundante y estructurante en los procesos de representación e imitación de la realidad.

En el mismo siglo XVIII, nace otro movimiento artístico que retoma el arte clásico conocido como el Neoclasicismo. Fue un estilo que buscó reinventar los parámetros clásicos olvidados del arte y se apoyó fuertemente en el dibujo, más que en la exuberancia en el color; el trazo era vital para lograr los objetivos de las producciones artísticas en esta narrativa visual. De igual manera, el Neoclasicismo surge bajo el racionalismo de la ilustración europea, que ejerció una influencia en todos los aspectos culturales de la sociedad. De este modo, su objetivo es reemprender la búsqueda por lo estéticamente equilibrado, sobrio y racional. Evidentemente, este estilo tiene una dimensión figurativa con una necesidad incesante de alcanzar ese ideal de belleza propio del arte clásico (figura 22).<sup>24</sup>

Finalizando el siglo XVIII, florece un estilo particularmente encantador: el Romanticismo, que respondió a un movimiento filosófico revolucionario que se opuso, desde todas las manifestaciones culturales, al racionalismo y las concepciones tradicionalistas de la ilustración.

En las artes visuales, el romanticismo busca romper con las reglas establecidas del estilo neoclásico y promover la imaginación y creatividad como algo característico; los artistas consideraron el pasado, puntualmente la edad media como fuente de inspiración y se interesaron en temas mitológicos, prefiriendo la mitología nórdica y la cultura oriental.

---

<sup>23</sup>HERRERA, EDEL. Renacimiento, manierismo, barroco, y rococó. 8 de febrero 2016. Recuperada de: <https://edelherrera.wordpress.com/2016/02/08/renacimiento-manierismo-barroco-y-rococo/>

<sup>24</sup>HISTORIADELVESTIDO1.BLOGSPOT.ES. Características del estilo Neoclásico. Recuperado de: <http://historiadelvestido1.blogspot.es/1272959820/renacimiento-barroco-rococo-neocl-sico-y-romanticismo/>

Por esta razón, es natural observar en muchas pinturas románticas el carácter fantasioso e ilusorio. Sin embargo, abarcaban temas que van desde lo político y social, hasta la naturaleza misma, el folclor y lo popular. En cuanto a la técnica, primó el uso de colores vibrantes o atmósferas sombrías por encima del propio dibujo y del trazo. Así mismo, se incorpora una nueva visión de espacios donde se percibe una atmósfera con un nuevo tratamiento de la luz, un poco más delicado y pretencioso.<sup>25</sup> Sentimientos como el amor y el erotismo, la melancolía, la tristeza y el dolor, y hasta la locura, eran frecuentemente representados. De alguna manera, el romanticismo llevó la emocionalidad, la espiritualidad, la irracionalidad, lo mítico y místico al límite, y por esta razón son manifestaciones llenas de dramatismo y nostalgia (figura 23).

Si bien en los párrafos precedentes nos referimos a la Edad Moderna, vale la pena aclarar que estamos refiriéndonos a la producción artística de cierto periodo histórico, ubicado como una transición entre las expresiones visuales del renacimiento y las expresiones visuales del arte moderno, que se define como moderno aludiendo más a sus características estéticas, que a su sentido temporal o cronológico, y cuyo desarrollo empieza a gestarse a finales del siglo XIX, justamente en la efervescencia industrial y urbanística inevitable de una nueva era. Este es el periodo histórico donde el arte sufre una metamorfosis y sucede una revolución contestataria contra los cánones establecidos por el academicismo artístico; a raíz de tan placentera desobediencia, nace el arte moderno. Finalmente, hay que advertir que el contexto de la historia del arte pone en evidencia el uso del dibujo como un medio para preconcebir y bocetar las formas y la composición, e insinuar la obra de arte final. En este ejercicio, durante todos los tiempos, se ha hecho uso de herramientas y soportes tradicionales como el lápiz, el carboncillo y el papel.

---

<sup>25</sup>WIKIPEDIA. Pintura romántica. 22 de abril 2021. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_rom%C3%A1ntica](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_rom%C3%A1ntica)

## Capítulo II

### **El dibujo en una nueva era: Tiempos modernos y contemporaneidad.**

La modernidad es un término que se acuña para hacer referencia a las formas de organización social basada en la economía capitalista, el desarrollo científico-técnico e industrial, que implica, en su base, una transformación filosófica que prioriza la razón por encima de la religión, y que se relaciona en gran medida con el pensamiento ilustrado. No obstante, cuando hablamos de Modernismo, nos referimos a todas aquellas manifestaciones culturales que ocurren finalizando el siglo XIX hasta mediados del siglo XX y que son producto del contexto social vertiginoso donde se desarrollan.

En este sentido, ese espíritu moderno de cambio y transformación impregna naturalmente al arte que se produce en esa época. No podríamos señalar con precisión cuando nace el arte moderno. Sin embargo, al menos desde mi punto de vista, el arte moderno tiene su origen en el Impresionismo y termina consolidándose con las vanguardias artísticas que preceden al arte contemporáneo y que marcarán el camino para el desarrollo del mismo. Es el Impresionismo el primer estilo que se desvía de las formas clásicas y tradicionales y que impulsó una revolución estética que determinaría el curso futuro del arte. No obstante, hay que reconocer que décadas más adelante sucederá otro hito definitivo que evidenciará un antes y un después en la historia del arte, con la emergencia del arte conceptual.

El Impresionismo fue un movimiento artístico rechazado en sus inicios por los críticos conservadores y académicos de la época, esencialmente porque era un estilo que rompía con muchos de los convencionalismos estéticos impuestos hasta ese momento. Un acontecimiento crucial para el desarrollo del impresionismo es la creación de la fotografía que permitía capturar la realidad y todo lo que los ojos percibían, de una manera exacta y veraz. Este hecho reta la autoridad del principio estético del arte que regía hasta el momento, pues socavaba el interés de representar la realidad de la manera más devota e idéntica posible. El punto de partida del impresionismo es la luz y en este sentido debemos considerar que si hubo un movimiento que se preocupara grandemente por la luz, éste fue

el Impresionismo. Muchos artistas empezaron a trabajar al aire libre para obtener mayor claridad frente a la iluminación natural que querían capturar en sus obras. De este modo, las obras impresionistas consideran fundamentalmente el paisaje como temática principal, independientemente de si incluían o no, escenas de costumbres o personas. Pero también abordaron temas como la cotidianidad, el ambiente urbano, la vida nocturna, entre otros. La técnica empleada por los impresionistas es completamente diferente a como se hacía hasta ese momento. Abandonan el dibujo y las lecciones de los antiguos tratados de perspectiva para la ubicación adecuada de las figuras y las correctas proporciones; su pincelada abandona la veladura para pintar de manera rápida y empastada, con los colores del espectro del arco iris, con pinceladas largas, gruesas y ágiles. El color fue completamente esencial y el artista comenzaba entonces a pintar desde adentro, desde sí mismo, teniendo una manera más íntima e interiorizada de concebir la realidad (figura 24). En consecuencia, el dibujo no fue relevante y aunque lo usaron como medio de preconcepción de las obras, no era la base y tampoco la estructura del cuadro y de la forma. Para ellos lo fundamental era el manejo del color y de la luz natural. Por ello, el Impresionismo es el movimiento artístico que comienza a abrir una brecha en el arte y facilita el surgimiento de manifestaciones artísticas que rompieron con las reglas del arte tradicional.

Adviértase que las vanguardias artísticas que inician en el siglo XIX responden en gran medida a la necesidad de explorar nuevos procesos estéticos, cuestionando lo estrictamente establecido en el arte histórico y académico. Esta grata exploración ofrecerá a la historia del arte del siglo XX una gran diversidad de lenguajes artísticos que se apoyan en la experimentación para expresar diversas maneras de concebir el arte y una necesidad incansable de renovarlo. Ciertamente, el dibujo no va a ser una expresión protagonista y seguirá estando bajo la sombra de la pintura; pero, aun así, continuará siendo una de las herramientas más útiles para el pre diseño de las obras de arte modernas. Desde otra perspectiva, podría señalarse que el dibujo entendido como separación de masas y formas estará presente, pero implícito, dentro del arte moderno en el uso demasiado pronunciado de la línea para delimitar contornos y figuras o en los contrastes netos o bordes duros de las masas cromáticas. Si bien, son ejecuciones hechas con pincel y no con lápiz, poéticamente el dibujo palpita dentro de ellas. Esta observación podría encontrarse en obras cubistas, o en la simplicidad geométrica del Suprematismo, por ejemplo. En todo caso, ésta es una época donde hubo todo tipo de perspectivas y criterios sobre el arte, que



se verán traducidos en movimientos artísticos sumamente interesantes y que en este apartado traeremos a colación algunos, no sólo por su trascendencia estética, sino también como precedentes del arte contemporáneo.

Comencemos por evocar un movimiento artístico que se origina en Francia después de la ebullición del Impresionismo y Posimpresionismo, entre los años 1904 y 1908, aproximadamente: el Fauvismo. Este estilo en particular, se caracteriza principalmente por el uso de colores estridentes en sus obras, que denotaban una fractura con la tradición, interesada en perpetuar el color local de los objetos, tal como los capta la percepción. Su finalidad era la síntesis de los componentes forma y color. No pretendían representar los objetos y las figuras impactadas por la luz, sino más bien los contrastes que se generaban entre los colores donde afectaba esta luz puntualmente.<sup>26</sup> La agresividad del uso de los colores planos y recargados denotaba una necesidad interior de los artistas de expresar emociones.<sup>27</sup> Utilizaban la línea en sus obras para delimitar contornos y texturas, un ejemplo muy claro de esta marcación se puede ver en la obra de Matisse, *La Habitación en rojo* (ver figura 25).

Una cualidad notoria en términos generales del arte vanguardista es el deseo profundo de los artistas de plasmar sensaciones, emociones y sentimientos en las obras. Esta característica provocó la creación de obras que capturaban la inmensidad del ser, y un reflejo claro de eso fue el Expresionismo. Esta es una vanguardia que se desarrolla entre 1905 y 1925 en Alemania. A diferencia del Fauvismo, este estilo busca representar las emociones humanas no sólo por medio del color, sino también a través de las formas y las texturas.<sup>28</sup> Su carácter esencialmente subjetivo del mundo y del ser humano en su universo interior, detona una deformación y exageración de las formas representadas en la pintura, expresando miedos y fobias profundas del hombre. En efecto, el Expresionismo fue un estilo que no incluyó en sus pretensiones artísticas la búsqueda de la belleza, en el sentido que no procuraban representar el ideal académico de lo bello y armonioso, de lo proporcionado y mimético (figura 26). Es un estilo en el que el dibujo como elemento estructurante de la forma (de las figuras) no se ve muy involucrado, pero si aparece en los contrastes de manchas pictóricas cuando son acentuados.

---

<sup>26</sup>WIKIPEDIA. Vanguardismo. 31 de mayo 2021. Recuperada de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>

<sup>27</sup>WIKIPEDIA. Vanguardismo. 31 de mayo 2021. Recuperada de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>

<sup>28</sup>UM.ES. Las vanguardias artísticas históricas. Otras tendencias recientes. Recuperada de: <https://www.um.es/documents/3239701/10301477/vanguardias.pdf/6e9cf8df-2ee3-410d-9055-d258b46f1ad7>

Paralelamente en Francia, en 1906 surge el Cubismo. Este estilo, se caracteriza fundamentalmente por la descomposición completa de los objetos representados, buscando establecer nuevas formas basadas en la geometría, aunque no siempre de volúmenes cerrados y completos. En general, el cubismo se diferenció por reinventar la imagen y las nociones que se tenían de realidad; en este sentido, buscaron representar los objetos desde todas las vistas posibles<sup>29</sup>, amalgamando las formas y consiguiendo con esto, la abolición de la perspectiva como forma de estructurar el espacio de representación (figura 27). Como se ha dicho, la importancia de las vanguardias artísticas del siglo pasado radica primordialmente en el hecho de lograr quebrantar el paradigma estético del arte clásico y los cánones estilísticos que se instauraron durante tanto tiempo. Estas corrientes vanguardistas de la modernidad cuestionan directamente las nociones de belleza, de la representación armónica y fidedigna de la realidad para desfigurar su representación mimética. Los artistas modernos comienzan a tener una visión más subjetiva e interiorizada del arte, que se basa en la expresión más que en la representación. Logran desprenderse de la hegemonía y trascienden a una libertad expresiva.

En sintonía con lo anterior, en el año 1909 en Italia, se concibe el Futurismo con el manifiesto realizado por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Este movimiento es de gran relevancia para el arte, ya que busca romper con el pasado y con los rasgos dominantes de la propia historia del arte. La máquina y el movimiento eran el eje conceptual de esta manifestación artística y se asumían como elementos simbólicos de la modernidad y del progreso inminente de la sociedad. En sus representaciones se notaba el vértigo de una época en plena expansión industrial y en franca movilidad social. Los artistas futuristas buscaban plasmar en sus obras la velocidad, el tiempo y la fuerza. Sus temáticas denotaban una inspiración en los sucesos contemporáneos, como la guerra, por ejemplo, y en el dinamismo que poseía la urbe.<sup>30</sup> El dibujo al grafito o carbón seguía siendo una herramienta artística para preconcepción de los motivos de la pintura futurista, pero los bordes de las masas pictóricas y destellos lumínicos de los ritmos dejaban

---

<sup>29</sup>RAFFINO, Estela María. Cubismo. Argentina. Para: Concepto de 24 de julio 2020. Recuperada de: <https://concepto.de/cubismo/>

<sup>30</sup>COSTAS, Carolina. Características del futurismo. 19 de junio 2008. Recuperada de: <https://historialdedisenio.wordpress.com/2008/06/19/caracteristicas-del-futurismo/>

traslucir la búsqueda de la arquitectura del movimiento, análogamente a como lo harían los estudios de fragmentación o descomposición del movimiento en fotografía (figura 28).

Ahora bien, en Rusia, entre los años 1913 y 1920 se desarrollará el Constructivismo, que se nutrirá de los desarrollos de la abstracción lírica de Kandinsky, pero en una perspectiva más objetiva y geométrica. El constructivismo logra mayor desarrollo justo después de acabada la revolución de octubre (1917), a la que muchos artistas se adscribieron, razón por la cual los artistas constructivistas hacían frecuentemente carteles y propaganda política al movimiento revolucionario bolchevique,<sup>31</sup> por lo que es una manifestación artística profundamente ligada al ámbito político. Por otro lado, algunos artistas no consideraban sus obras como arte, sino más bien, como creaciones útiles al proceso revolucionario de formación de una nueva sociedad, al servicio del pueblo, pues consistían, en muchos casos en carteles políticos.<sup>32</sup> Estéticamente, el constructivismo podría coincidir con algunas características de otras vanguardias modernas como el futurismo o el cubismo; sin embargo, podría afirmarse que tiene muchas coincidencias conceptuales y visuales con el Suprematismo. El Constructivismo ruso se caracteriza por realzar las cualidades industriales y tecnológicas de la modernidad, de esta manera anula cualquier tipo de conexión con el naturalismo. Las representaciones se fundamentan también en el geometrismo y la exactitud de las matemáticas, realizando obras con figuras lineales y planas (figura 29).

Entre los años 1915 y 1916, también en Rusia, se desenvuelve otra vanguardia: el Suprematismo. movimiento artístico que se origina con el discurso conceptual del pintor Kazimir Malevich. Éste proponía la preeminencia de la nada y las representaciones no objetuales. La estética del Suprematismo es fundamentalmente geométrica, basándose en la total simplificación de las formas. De algún modo, es un estilo que parte del cubismo y de los principios conceptuales de Kandinsky, pero el fundamento ideológico de este movimiento artístico ruso, da cuenta de la búsqueda pura y sensible del arte; en este sentido, tiene una dimensión abstracta y elimina completamente la figuración representativa de su lenguaje visual. Utilizaban colores planos en sus producciones y el

<sup>31</sup>WIKIPEDIA. Constructivismo (arte). 16 de diciembre 2020. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Constructivismo\\_\(arte\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Constructivismo_(arte))

<sup>32</sup>COSTAS, Carolina. Características del constructivismo. 29 de julio 2008. Recuperada de: <https://historialdedisenio.wordpress.com/2008/07/29/caracteristicas-del-constructivismo/>

dibujo sólo se ve en los bocetos previos a las obras pictóricas.<sup>33</sup> No obstante, la diferenciación neta de masas geométricas, rectilíneas u orgánicas, por su tono y color, genera cortes o bordes duros cercanos a las líneas cromáticas similares a la del dibujo gráfico. De modo que podemos decir que el dibujo en esta vanguardia se utilizó, principalmente pero no exclusivamente, como una herramienta de preconcepción de las formas escultóricas y pictóricas y que las separaciones de contornos entre masas derivan, no del dibujo gráfico, sino los contrastes tonales y pictóricos (figura 30).

Por otra parte, hay que destacar otra vanguardia artística que nace en Holanda en 1916 con el artista Piet Mondrian: el Neoplasticismo. La intención estética de este movimiento artístico se constituía en la búsqueda de la unidad total con la naturaleza. Lo elemental y básico en sus trabajos era usual, pues buscaban alcanzar la esencia pura de las formas. Tienen una noción muy objetiva del arte, la cual apunta al concepto de lo universal. Vinculado al cubismo, es un estilo que también trata de simplificar la visión de la realidad y la depuración de las formas se hace presente con la aparición de líneas, cubos y planos en las obras. Asimismo, el uso de los colores es básico, colores como los primarios y los neutros predominan naturalmente en estas obras (figura 31).<sup>34</sup> El dibujo se concibe de manera similar al Suprematismo y a todas las formas de la abstracción.

Estamos hablando de una época donde surgieron una infinidad de sucesos sociales y políticos que cambiaron el curso de la historia. Estos acontecimientos inevitablemente influyeron en el aspecto cultural. En este marco surge una vanguardia artística sumamente relevante: el Dadaísmo. Quizá sea este el movimiento más radical y político de las vanguardias del siglo XX. Ideológicamente, fue un movimiento artístico-político de índole anarquista, que estaba drásticamente en desacuerdo con cualquier tipo de norma o regla establecida, desde cualquier ámbito (social, moral, político y estético). Tajante, agresivo y mordaz, fue un movimiento que destacó por la búsqueda de lo elemental, del azar y de lo absurdo,<sup>35</sup> en franca oposición a los conceptos de orden y norma que imponían las instituciones de la Europa del momento. Todo esto con la finalidad de hacer una crítica contundente a la pomposidad, apatía y codicia de la alta sociedad. Otra característica

---

<sup>33</sup>UM.ES. Las vanguardias artísticas históricas. Otras tendencias recientes. Recuperada de: <https://www.um.es/documents/3239701/10301477/vanguardias.pdf/6e9cf8df-2ee3-410d-9055-d258b46f1ad7>

<sup>34</sup>WIKIPEDIA. Neoplasticismo. 18 de agosto 2020. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Neoplasticismo>

<sup>35</sup>UM.ES. Las vanguardias artísticas históricas. Otras tendencias recientes. Recuperado de: <https://www.um.es/documents/3239701/10301477/vanguardias.pdf/6e9cf8df-2ee3-410d-9055-d258b46f1ad7>

esencial del Dadá, era el inusual empleo de nuevos materiales, con los que se buscaba contestar el uso de materiales “nobles” en el arte y abrir las puertas a una creatividad más democrática, sin restricciones al acceso de materiales y de las formas artísticas como los planteaba la academia. Esto se aunaba a la apertura y fusión de variables filosóficas, que era algo conceptualmente inconcebible en el pasado. El propósito de este *modus operandi* consistía en discurrir y hacerle frente a las convenciones preestablecidas.<sup>36</sup> Por su carácter reflexivo frente al arte y su apertura a nuevos materiales, procedimientos creativos se reconoce al Dadá como precursor directo del arte conceptual, ya que en su naturaleza estaba problematizar la idea misma de arte y buscar alternativas paradójicas e irreverentes que resignificaran las posibilidades artísticas (figura 32).

Otro movimiento que abre el espacio de reflexión sobre el arte y nuevas formas de creación, en franca irreverencia contra el pasado es el Surrealismo, que surge luego de la segunda guerra mundial,<sup>37</sup> a partir del manifiesto surrealista proclamado por el poeta André Breton, en 1924. Los surrealistas encuentran en las teorías de Freud y el psicoanálisis la fuente de su trabajo creativo. Asumen que la psiquis humana se conforma por dos instancias dinámicas: El consciente y el inconsciente cuyas interacciones determinan nuestra vida anímica. Los surrealistas consideran sus obras como espacios de liberación y exploración del inconsciente, por lo que su retorno a la figura se hace desde la libertad del fantaseo y desde la dimensión onírica. Si la vida consciente es dominada por la cultura: sus normas y valores, el artista surrealista encuentra en la liberación de las fuerzas del inconsciente el espacio para explorar todo aquello de naturaleza prohibida o censurada como, por ejemplo, el sexo al que se aproximan de manera natural y sin prejuicios o tabúes. El interés de los surrealistas por el inconsciente y las teorías del psicoanálisis, diversificaron el panorama de los temas pictóricos que se realizaban en el arte, no solamente temas prohibidos culturalmente, sino también aquellos relacionados con la demencia y las manifestaciones creativas de los niños. Las composiciones tenían por supuesto una gran carga simbólica, llena de matices, indescifrables en algunos casos.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup>WIKIPEDIA. Vanguardismo. 31 de mayo 2021. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>

<sup>37</sup>WIKIPEDIA. Surrealismo. 9 de Junio 2021. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Surrealismo>

<sup>38</sup>COSTAS, Carolina. Características del surrealismo. 4 de agosto 2008. Recuperada de: <https://historialdedisenio.wordpress.com/2008/08/04/caracteristicas-del-surrealismo/>

En la pintura surrealista, vuelve a aparecer el dibujo y la figuración como elementos importantes de las creaciones. Pero un dibujo no como arquitectura del cuadro (estructural) sino como lenguaje y medio de expresión de la imaginación y el inconsciente. Es un dibujo que trabaja contornos, pero no se ve en la obligación de cerrarlos; que se aparta del dibujo figurativo representativo que se somete al orden perceptivo del volumen o del tamaño y proporciones perceptivas de lo real, sino que, como los expresionistas, se aventura en la deformación y abandono de las normas de representación que imponía el arte tradicional. Dibujo y pintura (color) responden a los dictámenes del fantaseo, de la expresión onírica, del simbolismo o el automatismo inconsciente, como lo podemos ejemplificar con la técnica del “cadáver exquisito”. Por más representativas (figurativas) que nos parezcan sus soluciones formales, siempre son la apariencia, la forma simbólica de contenidos inconscientes. El surrealismo nos habla de otra realidad. De una realidad que se oculta en la apariencia visible de las cosas que vemos o que nos presentan los artistas. Por eso sus obras apuntan a una sub-realidad (surreal) que debe ser descifrada en los símbolos visibles que nos presentan. Que haya dibujo o no, lo importante no es su carácter representativo sino simbólico, como lenguaje del inconsciente. Esto lo podemos notar en los dibujos de grandes artistas de esta vanguardia, que se nos muestran en las obras gráficas, como las presentadas en la muestra en 2013, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, donde se exhibieron trabajos de René Magritte, Leonora Carrington, André Breton, entre otros (figuras 33 y 34).<sup>39</sup>

Después de la segunda guerra mundial, en el marco de la guerra fría, Estados Unidos de Norteamérica se convirtió en un país referente para la cultura global, compitiendo a Europa, cuyos movimientos de vanguardia, descritos anteriormente, dominaron la escena del arte mundial. Uno de los primeros movimientos que se dieron en Norteamérica fue El Expresionismo abstracto, equivalente del informalismo europeo, pero con desarrollos propios y audaces que lo catapultaron en la escena internacional. El Expresionismo abstracto, surge en 1946, cuando Jackson Pollock rompe su vínculo con el surrealismo y se adentra en una pintura informal que valora más el gesto creativo, el proceso o acción de pintar (*action painting*) que el resultado mismo, en la forma convencional del cuadro.

---

<sup>39</sup>ARTISHOCK, Revista de arte contemporáneo. Papeles surrealistas: dibujos y pinturas del surrealismo en las colecciones del MNBA. 25 de marzo 2013. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2013/03/25/papeles-surrealistas-dibujos-pinturas-del-surrealismo-las-colecciones-del-mnba/>

El Expresionismo abstracto como la forma moderna de la pintura en Estados Unidos fue promovido por el crítico de arte moderno, Clement Greenberg. El Expresionismo se inscribe dentro de los lenguajes de la abstracción, particularmente del informalismo que anula toda figuración y que tiende a crear obras donde la mancha cromática, su materia, gestualidad y espontaneidad priman sobre la pincelada y el efecto controlados. Pollock, en especial, valora la acción de pintar (*action painting*) sin ningún propósito especial, para chorrear pintura (*dripping*) sobre un lienzo tendido en el piso, sin orientación ninguna y a cuyo alrededor gira el artista, vertiendo la pintura, es un gesto espontáneo y dejando al azar (fuerzas de la naturaleza que intervienen en cada gesto de desprendimiento de la pintura) completar su obra. La acción espontánea e intuitiva del artista al pintar, casi que, haciendo un pacto con el azar, es la protagonista, de modo que los resultados eran obras con una carga emocional abrumadora, realizadas en grandes formatos. En general, el expresionismo abstracto se caracteriza particularmente por plasmar en un lienzo gestos con una dimensión instintiva y emocional. Más que conceptual, es visceral. En este sentido, el resultado que se contempla en obras es de naturaleza desordenada y amablemente violenta (figura 35). No obstante, quienes van por la vía del *acción painting* logran dar mayor valoración al **proceso** o **acción** de crear que al resultado final y esto abre nuevas posibilidad o derivas que otros artistas tomarán para enfrentar obras de arte contemporáneo que se apoyan en la acción corporal, como el *happening* y la *performance*.

En la pintura informal, el gesto pictórico, muchas veces matérico, surge en la inmediatez de la acción y no es premeditado, por lo que al no existir planeación no requiere un dibujo gráfico que lo abocete o pre-conciba. La mancha misma, lineal o no, establece sus propios contornos en contraste con el fondo o con las manchas aledañas. En otros casos como en la pintura de campos de color (*color field*) funde los cromas y abole absolutamente la formación de contornos por contrastes de color o tono, que sería el último reducto de posibilidad para un dibujo.

Podemos observar como todo aquello que aconteció artísticamente entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, fue la antesala indiscutible al comienzo de una gran pluralidad artística y conceptual que ha enriquecido indudablemente el arte en la contemporaneidad. La vida es un proceso, la historia es un proceso, y en este sentido el arte también lo es. Sin embargo, en algunas ocasiones, esos procesos tienen que alterarse, confrontarse, quebrarse y revolucionarse, con el propósito de dar paso a nuevos



horizontes y perspectivas. En el caso del arte, todas estas visiones vanguardistas que quebrantaron la norma tradicional de hacer arte una y otra vez, resquebrajando la noción clásica de la estética, permitieron la creación de un nuevo dialogo artístico que trajo consigo la diversidad e infinitud de posibilidades que desembocaron en el arte actual.

Es oportuno ahora mencionar que, si bien las vanguardias históricas artísticas que configuran la modernidad son un antecedente del arte contemporáneo, en este marco ha de considerarse dos precedentes vitales para el desarrollo del mismo: El Pop Art y el Minimalismo. Movimientos artísticos que han sido considerados como las últimas expresiones del arte moderno y la antesala inmediata del arte que se desarrolló posteriormente y que hacen parte de la contemporaneidad artística. Podría decirse que el arte pop es la antítesis del expresionismo abstracto. Este movimiento artístico surge en 1960, con cierto matiz político, pues trae a sus expresiones visuales elementos de la cultura popular y del contexto altamente consumista que provocó el capitalismo, unas veces, como en el Pop británico con aire de ironía crítica; otras, como el Pop americano, en franca aceptación y exaltación del *modus vivendi* de los americanos de posguerra. En consecuencia, son obras que evocan componente del consumo masivo, la moda, la tecnología, entre otros (figura 36)<sup>40</sup>. Por otro lado, es un movimiento que se refleja en diferentes tipos de manifestaciones artísticas; la pintura, la escultura, e incluso instalaciones. Hay que destacar que el Pop Art reintegra a la esfera artística al dibujo, pues se apoya en la fotografía, los diseños y tipografía de la publicidad americana de la época.<sup>41</sup> El dibujo que toma de la gráfica publicitaria, sus motivos, son un recurso de rápida y eficiente comunicación con los públicos, lo que favorece su amplia circulación y democratización frente al cerrado y elitista grupo al que llegaba el expresionismo abstracto.

Mientras el Pop Art busca encontrarse con los públicos retornando a la imagen a través de la imagen publicitaria y sus motivos banales y con esto se opone al Expresionismo abstracto, el Minimalismo profundiza el carácter abstracto, abandonando la informalidad y buscando el rigor, la simplicidad y austeridad en la forma y el color. Sin embargo, el Minimalismo, que surge entre 1960 y 1970, comenzará una apuesta a la experimentación de nuevos procedimientos conceptuales, materiales y formales, que abrirán las puertas al

---

<sup>40</sup>CALVO SANTOS, Miguel. Pop-Art. 1955-1980. 21 de enero 2015. Recuperado de: <https://historia-arte.com/movimientos/pop-art>

<sup>41</sup>WIKIPEDIA. Arte Pop. 26 de mayo 2021. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_pop](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_pop)

arte conceptual, al arte de procesos y acciones, al uso de nuevos materiales como la tierra, los desechos industriales y elementos de tecnología y a una apuesta por hacer del arte un lenguaje autónomo. La aparente simplicidad formal del minimalismo encierra la mayor complejidad conceptual y esencial, acorde con su eslogan “menos es más”. Las obras poseen una carga conceptual robusta que es potencializada con la mirada y el recorrido del espectador.<sup>42</sup> Generalmente, las obras de arte minimalista destacan en las expresiones escultóricas y pictóricas (figura 37).

Antes de seguir avanzando, se debe considerar que ni las vanguardias históricas del arte, ni estos dos últimos movimientos artísticos de la modernidad dieron al dibujo la importancia que tuvo en el arte tradicional, como elemento estructurante de la composición y como elemento central en la definición de las formas y figuras, a partir de la determinación de sus contornos. Tan importante era que en los procesos de formación de los artistas se consideraba un elemento fundamental del pensum. No obstante, el dibujo en cuanto tal no era considerado obra de arte. En el arte moderno el dibujo pierde su carácter central en los procesos de configuración de las obras, aunque seguirá siendo un medio complementario del proceso de la creación, como se aprecia en cuadernos de notas y en bocetos de los artistas.

Ahora bien, también en los años 60 surge un movimiento que condicionará y transformará toda la esfera de producción artística hasta este momento: el arte conceptual. Esta manifestación artística es determinante y fundamental para el desarrollo del arte contemporáneo porque abre una brecha estética, palpante hasta nuestros días. La mayoría de las producciones posmodernas (y entendemos por pos-moderna las que se sucedieron luego de la modernidad) y contemporáneas del arte, están sujetas al arte conceptual en el sentido que la idea o el concepto siguen siendo de carácter prioritario en las obras el arte.

La revolución estética que produce el arte conceptual o arte de idea se impone desde los sesenta del siglo pasado con las posturas de diferentes artistas y colectivos artísticos de la época. Se menciona por primera vez en Estados Unidos “*arte de concepto*” (Concept Art) en un ensayo escrito en 1961 por el artista perteneciente al grupo *Fluxus*, Henry Flint,

---

<sup>42</sup>CALVO SANTOS, Miguel. Minimalismo. 1960-1970. 21 de enero 2015. Recuperado de: <https://historia-arte.com/movimientos/minimalismo>

quien plantea que la naturaleza del arte se vincula con el leguaje.<sup>43</sup> Posteriormente, en 1967, el artista Sol LeWitt, comienza a emplear la noción de “*arte conceptual*” (Conceptual Art) en el texto *Paragraphs on Conceptual Art (Párrafos sobre Arte Conceptual)*, y más adelante, en 1969, el artista publica *Sentences on Conceptual Art (Enunciados sobre Arte Conceptual)*,<sup>44</sup> otro texto donde aborda de nuevo los fundamentos a su entender de este tipo de arte. Así pues, con diferentes posiciones y perspectivas frente a lo que debía ser el arte en ese presente determinado, *el concepto o la idea* comienzan a ser de una manera masiva, el pilar y el soporte del discurso estético del arte para esta década y que, de alguna manera u otra, ha perdurado hasta nuestros días. En este sentido, Daniel Marzona, en la introducción de su libro *Arte Conceptual*, lo define de una manera muy interesante: “¿*Qué debe entenderse, en definitiva, como “arte conceptual”?* [...] *en el arte conceptual se destacan explícitamente los componentes mentales del arte y de su percepción*”.<sup>45</sup> Por lo tanto, el arte conceptual es el arte que utiliza como herramienta fundamental los procesos mentales y racionales del artista para expresar su perspectiva de las cosas, siendo esta herramienta a su vez expuesta como resultado del mismo. Es decir, el arte conceptual deslegitima el formalismo y la noción de arte tradicional para validar *la idea* como núcleo de una obra de arte, sin importar mucho el resultado visual como producto artístico.

Sin embargo, la esencia del arte conceptual no se puede advertir sin tener en cuenta sus raíces, quizá, en el artista francés Marcel Duchamp. Si el motor fundamental de esta manera de proceder en el arte es dar prioridad al concepto o la idea sobre el resultado como obra de arte, es Duchamp quien propone este principio estético, con el que problematiza la historia del arte y las formas de abordar los lenguajes artísticos, llevando a cabo obras que desafiaban el arte hecho para el deleite visual, y que asimismo convocaban al deleite mental. Para él la belleza en el medio artístico estaba sobrevalorada y la podría encontrar en los lugares comunes y cotidianos; anulando de alguna manera el virtuosismo técnico que se suponía se debía tener para realizar arte.<sup>46</sup> Sin embargo, antes de su perspectiva conceptual en el arte, el artista francés pasó un largo tiempo realizando pintura moderna enfocada en la noción del movimiento y a las diferentes vistas de los

---

<sup>43</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p. 6.

<sup>44</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p. 6.

<sup>45</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p. 7.

<sup>46</sup>MAC.UCHILE. CLCONTENT. Ficha biográfica Marcel Duchamp. Recuperada de: [http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha\\_biografia\\_marcel\\_duchamp.pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_biografia_marcel_duchamp.pdf)

objetos y personas que retrataba; en esta etapa de producción se insertó dentro de una estética cubista<sup>47</sup>. Incluso, en 1912 el artista presenta su famosa obra cubista *Desnudo bajando por las escaleras* en el *Salón de los Independientes*, la cual fue duramente por Albert Gleizes, quien no permitió que fuera expuesta en dicho salón.<sup>48</sup> En su libro *Arte Conceptual*, el escritor Daniel Marzona<sup>49</sup> nos cuenta cómo, a raíz de esta displancia, Duchamp se indigna porque considera demasiado dogmática la manera como proceden las instituciones del arte de su contexto y en particular el *Salón de los Independientes*, que ostentaba la condición de ser vanguardista. De ahí que, su postura artística sea bastante crítica, y desde entonces comience a cuestionar la esencia estética de la pintura que, estaba encausada exclusivamente hacía lo visual.<sup>50</sup>

En consecuencia, Duchamp se aferró a dos estrategias claves para combatir el dogmatismo de la institución del arte dominante: utilizar elementos lingüísticos y plástico-objetuales y los famosamente conocidos *ready-made*.<sup>51</sup> Por lo tanto, fueron dos estrategias que lo convirtieron en el precursor del arte conceptual, debido a que fueron expresiones que priorizaron primeramente el concepto o la idea, antes que la formalización creada para el mero deleite estético visual; y porque además, cuestionan algunos parámetros y criterios artísticos de los cuales las vanguardias aún no se desligaban. Esto tiene que ver justamente con desafiar la noción del arte por el arte, a la cual naturalmente se oponía el francés. Marzona confirma el argumento anterior sentenciando lo siguiente: “*Fueron fundamentalmente dos: estrecha unión de los elementos lingüísticos y plástico-objetuales y el ready made- las estrategias que empleó en su ofensiva contra el principio del arte por el arte y las que lo encumbraron al nivel de precursor del arte conceptual*”.<sup>52</sup> El objeto encontrado puesto en un contexto legitimador del arte, cambiando su significado y la razón original del mismo, fue una de las acciones que marcarían una transitar diferente y revolucionario en la esfera artística. Todo este frenesí combativo e irreverente de Duchamp se considera como una de las brechas que fue ampliando gradualmente las posibilidades estéticas, conceptuales y formales de hacer arte.

---

<sup>47</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p.10.

<sup>48</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p.10.

<sup>49</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p.10.

<sup>50</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p.10.

<sup>51</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p.10.

<sup>52</sup>MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Köln. 2005; p.10.

De alguna manera, el francés problematiza la percepción idealista sobre lo que fue y había sido el arte hasta ese instante. Podría advertirse que, según su manera de proceder en el campo artístico, imperaba la sensación de que cualquier objeto tenga el potencial intrínseco de ser arte; no obstante, si prestamos atención a los párrafos anteriores, encontramos que toda esta intención se fundamenta de manera argumentativa por parte del artista, bien sea como un gesto contestatario, o porque simplemente en sus intervenciones estaba buscando romper definitivamente con lo que había sido el arte. Es decir, ir más allá. Traspasar los límites para salir de un terreno superficial a un terreno de más exigencia mental cada vez que un espectador se acercara a una obra de arte. En pleno, comienzan a suceder una serie de eventualidades maravillosas que dan cabida a múltiples expresiones artísticas. La filóloga colombiana Sol Astrid Giraldo, en su artículo *Caminando el viejo camino del dibujo con zapatos nuevos*, referido dibujo contemporáneo, considera que la concepción de arte que tenía el artista francés para sustentar la naturaleza y tendencia del arte contemporáneo parte de renunciar a la objetualización y priorizar los procesos y recorridos conceptuales de los artistas. En este mismo sentido, Sol Beatriz Giraldo reitera lo siguiente: “*Como ha dicho Duchamp, el arte se concibe no tanto como una cuestión morfológica como de función, no tanto de apariencia como de operación mental, donde lo que interesan son los proyectos, los procesos, las relaciones, los juegos mentales, las asociaciones, las comparaciones, donde se desplaza el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción, donde la ejecución es irrelevante*”.<sup>53</sup> En efecto, la mayoría de producciones artísticas realizadas a partir de ese momento, son de naturaleza conceptual; por eso, como señalaría Joseph Kosuth en su ensayo-manifiesto *El arte después de la filosofía* de 1969: “todo arte después de Duchamp es conceptual.”<sup>54</sup>

Como consecuencia a toda esta revolución desatada por las posturas del francés que cuestiona profundamente la producción de arte, debe decirse que el proceso conceptual y de experimentación para el desarrollo y finalidad de una obra artística son claves. De hecho, el proceso conceptual es más importante que el resultado mismo, especialmente en la actualidad, ya que en la marcha de una producción visual se delimitan las concepciones que suelen ser la columna vertebral de la obra de arte y esto a su vez es lo

---

<sup>53</sup>GIRALDO, Sol Astrid. *Caminando el viejo camino del dibujo con zapatos nuevos*. 22 de junio 2007. Artículo para el MDE07. Recuperada de: <http://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/sala-de-prensa/prensa/dibujo-contemporaneo/>

<sup>54</sup>KOSUTH, Joseph. *El arte después de la filosofía*. 1969.

que la fundamenta. Sol Lewitt, artista minimalista y conceptual que utilizó en gran parte de su carrera el dibujo como medio de expresión y que con este transgredió los límites y posibilidades del mismo, habla en sus párrafos sobre arte conceptual de este asunto y declara lo siguiente: *“Si el artista lleva adelante esta idea y la hace una forma visible, entonces todos los pasos del proceso son importantes. La idea en sí, incluso si no se visualiza es tanto una obra de arte como cualquier producto terminado. Todos los pasos que intervienen- garabatos, borradores, dibujos, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones- son de interés. Aquellos que muestran el proceso de pensamiento del artista son a veces más interesantes que el producto final”*.<sup>55</sup> El arte conceptual es sin duda uno de los fundamentos más definitorios para las manifestaciones artísticas contemporáneas, sin embargo, hay que señalar que el arte siempre ha partido de una idea, es un mundo de ideas de hecho; pero en el marco de lo contemporáneo, el concepto o idea, como máxima de una obra de arte, se funda precisamente desde las perspectivas de Duchamp, y sigue resonando hasta las vicisitudes de la actualidad en las esferas del arte.

No sabría si es un atrevimiento adjudicarle al arte conceptual el hecho de que, a partir de éste, el dibujo como expresión artística adquiere autonomía y deja de ser una herramienta de preconcepción de las obras, volviéndose éste el resultado final como obra de arte. O si tal vez es la contemporaneidad, en el desprendimiento de taras estéticas, y del quiebre de los límites entre disciplinas y técnicas, la que da la posibilidad a las expresiones gráficas de ser independientes. En concordancia con lo anterior ¿Es posible hablar entonces del dibujo en el campo conceptual del arte? ¿El dibujo puede realizarse de manera conceptual? Las respuestas a estas inquietudes son afirmativas. Dentro del marco conceptual que envuelve al arte, todo elemento visual, gráfico o plástico se torna medio idóneo para la manifestación y concreción de una idea o concepto y en este sentido también lo será el dibujo, como medio expresivo, en el que la idea o concepto llega a ser más determinante que el talento técnico con el que se desarrolla una obra.

En el arte contemporáneo vemos narrativas en este lenguaje gráfico en las que, además de la calidad y habilidad para dibujar, los conceptos que las respaldan son tremendamente poderosos, con capacidad de confrontar y cuestionar al espectador. No tenemos que ir muy lejos para percatarnos de ello. Como ejemplo, pueden traerse a colación las ediciones

---

<sup>55</sup>LEWITT, Sol. Párrafos sobre arte conceptual.1967. Recuperada de: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel\\_garcia/wp-content/uploads/2015/05/P%C3%A1rrafos-sobre-Arte-Conceptual-Sol-LeWitt.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2015/05/P%C3%A1rrafos-sobre-Arte-Conceptual-Sol-LeWitt.pdf)

de la muestra *Lenguajes en papel* que se han realizado en doce ediciones en la galería El museo, de Bogotá, en las que el papel es el soporte protagonista y el dibujo está directamente implicado.<sup>56</sup> Para la edición del año 2016, la crítica de arte Ana María Escallón realiza una reflexión sobre la muestra en el medio de comunicación “Las 2 Orillas”, titulada *El dibujo conceptual*. En esta columna se resalta la obra gráfica de varios artistas participantes en las que se puede detectar la presencia de lo conceptual. Escallón referencia la obra *De la serie “la poética de los reflejos”* de Diego Mendoza, que consta de un dibujo de una canilla de la que nace una planta que, a juicio de la autora, denuncia una problemática ambiental. La crítica de arte lo sostiene de esta manera: “[...]su trabajo sobre papel es tan prosaica como poética porque reúne imágenes y técnicas con unos presupuestos antagónicos. Unos que denuncian las contradicciones ambientales: una moledora de acero es la raíz natural de una planta, viene siendo la parte artificial de la naturaleza”.<sup>57</sup> En este caso, el concepto o la idea que se quiere expresar tiene la trascendencia suficiente para evidenciarse en el resultado final. No es sólo la calidad técnica, inclusive, es un factor que puede ser nulo siempre y cuando el concepto transmitido esté coherentemente desarrollado; es decir, son obras gráficas que denotan un proceso de pensamiento e investigación previo, donde la carga reflexiva sobresale por encima de la calidad técnica.

Ahora bien, previamente hemos indicado cómo un objeto cotidiano, ya sea transformado o no, puesto en un contexto inmediato del arte, como un museo o una galería, cobra otro significado. En este sentido, debemos tener en cuenta que la noción de contexto en el marco del arte contemporáneo es una de las premisas que ejercen un papel contundente en su desarrollo. El pensador y escritor de arte, Boris Groys lo explica de esta manera “*Lo que distingue al arte contemporáneo de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra en nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto...*”.<sup>58</sup>

De ésta manera, el contexto es otro rasgo que caracteriza el arte contemporáneo y que a su vez le aporta sentido, dependiendo evidentemente de la obra y de lo que ésta busca

---

<sup>56</sup>GALERIA EL MUSEO. Lenguajes en papel. Recuperado de: <https://www.galeriaelmuseo.com/archives/25476/>; acceso el 30/06/2021.

<sup>57</sup>ESCALLON, Ana María. El dibujo conceptual. 5 de marzo 2016. Recupero de: <https://www.las2orillas.co/el-dibujo-conceptual/>

<sup>58</sup>GROYS, Boris. Topología del arte contemporáneo.2009. Recuperada de: <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>

comunicar y significar. El lugar donde se disponga la obra y la intención con que decide hacerlo el artista, independientemente de lo que haya producido, cómo lo haya hecho, o que materiales haya usado, es también de gran relevancia, al igual que la idea o el concepto que la fundamenta. Por lo tanto, reubicar un objeto cotidiano en otro espacio o ambiente destinado para el arte, cuenta con la transformación inherente de su propio significado.

La naturaleza de la contemporaneidad en el arte exige pues trascender, explorar, yuxtaponer, y valerse, sin escatimar la posibilidad de recurrir a todo tipo de herramientas para la producción artística; manifestando así, su esencia plural y sin límites. De algún modo, todas estas características, rasgos y fundamentos mencionados previamente han llevado al arte contemporáneo a ser inevitablemente un acontecimiento plural e interdisciplinar, ya que han exigido al artista explorar territorios ignotos, lo cual ha posibilitado una gama extensa de producción artística en las últimas décadas. Aun así, hay que recalcar que el contexto desaforado de esta era global y la supremacía de la industria y el mercado, han sido también un punto clave para que el arte tenga como consigna la idea de pluralidad. Con respecto a este planteamiento, Arthur Danto, en sus análisis del arte contemporáneo manifiesta la siguiente idea: *“Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe ese linde en la historia. Todo está permitido”*.<sup>59</sup> En efecto, las limitaciones que tuvieron los artistas con las narrativas del arte exigidas en los diferentes contextos de su historia, se transforman con las posibilidades estéticas que brinda una sociedad contemporánea, inmersa en la producción constante de nuevos soportes mediáticos que permiten a su vez, nuevas herramientas expresivas a los artistas. Por consiguiente, el arte producido a partir de los 60's aproximadamente, cuenta con la propiedad de hacerse desde varias disciplinas en conjunto, es decir, los artistas comienzan a incorporar varias o todas las formas de producir arte en un sólo resultado plástico. Esto es importante ya que el artista cuenta con la plena libertad de expresarse, desde cualquier perspectiva, desde cualquier medio; y esto es en gran medida, una de las naturalezas del arte contemporáneo. Danto, en sus análisis rectifica esto con las siguientes líneas: *“Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido,*

---

<sup>59</sup>DANTO, Arthur. Después del fin del arte. Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo. Ediciones Paidós. Barcelona.1999.; p. 34.



*o sin ningún propósito. Esta es la marca del arte contemporáneo y en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo”.*<sup>60</sup>

Como se ha dicho, el dibujo como una disciplina artística también ha estado sujeto a las transformaciones que ha posibilitado el arte contemporáneo. En este punto debemos hablar de la noción de *campo expandido* como vía y opción expresiva dentro del arte de estos tiempos. El arte instaurado en este lenguaje hace referencia específicamente a transgredir el paradigma de los límites, soportes y materiales establecidos tradicionalmente para disciplinas artísticas como la pintura, la escultura y el dibujo, con el propósito de que comience a existir una conjugación natural entre la obra y el espacio (arquitectura o paisaje).<sup>61</sup> De hecho, este término se acuñó por la crítica de arte Rosalind Krauss para hablar de aquella escultura que estaba transgrediendo los límites espaciales y rompiendo con el pedestal al que tenía que estar sujeto lo escultórico.<sup>62</sup> En gran medida, esta noción de expandir los límites lleva a los artistas a adquirir una libertad para explorar los medios y espacios más óptimos para el desarrollo de sus discursos estéticos y así, distanciarse de el formalismo artístico. El dibujo contemporáneo, como uno de los ejes de este trabajo, ha utilizado esta estrategia para escabullirse de los soportes clásicos que lo han definido siempre: papel y lápiz. Algunos artistas se han atrevido a llevar al dibujo a otras instancias materiales y espaciales. Sin embargo, estos componentes clásicos siguen siendo usados por algunos dibujantes innatos en la actualidad, simplemente que el carácter de sus narraciones tiene mucho trasfondo conceptual, y aunque el virtuosismo técnico sigue siendo parte de la obra de muchos artistas, el rigor procesual y reflexivo es una de las características que instaura al dibujo hoy en día en las exigencias de la plástica contemporánea. La exploración entre el empleo de la técnica tradicional del dibujar con un contenido conceptual trascendental y la expansión de dibujo en el espacio con la diversificación de materiales va a ser algo notorio en la obra de César del Valle; situación que se abordará con profundidad en el siguiente capítulo.

En el libro de Germán Rubiano Caballero, *El dibujo en Colombia*, el autor señala en un párrafo la dimensión y función del dibujo con estas palabras: “*No es fácil, de todos*

---

<sup>60</sup>DANTO, Arthur. Después del fin del arte. Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo. Ediciones Paidós. Barcelona.1999; p. 37.

<sup>61</sup>AGUIRRE L. Verónica. *El campo expandido*. Recuperado de: <http://lofscapes.com/el-campo-expandido/> acceso el 01/07/2021.

<sup>62</sup>KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en: Hal Foster, J. Baudrillard, J. Habermas, E. Said y otros. La Posmodernidad. Barcelona. Kairos editorial. 01/10/1985.

modos, definir qué debe entenderse por dibujo. El dibujo tiene que ver con la línea, pero hay dibujos que no son lineales; tiene que ver con el negro del grafito, el carboncillo, o la tinta china, pero hay dibujos con color; tiene que ver con el papel, pero hay dibujos sobre muchos soportes. Igualmente hay muchas clases de dibujos se piensa en los medios-en seco: la punta de plata, el grafito, la tiza, el carboncillo, el pastel, etc., con pincel-; en los propósitos- ejercicios caligráficos, primeros pensamientos o bosquejos, copias, registros de observación, estudios del natural, modelos, trabajos para reproducciones mecánicas, o dibujos en sí mismos- etc.”<sup>63</sup> De acuerdo con lo anterior, debe advertirse que por dibujo en la actualidad se podrían entender muchas cosas. Claro está que históricamente hay una idea preconcebida de lo gráfico que alude a lo tradicional; no obstante, la contemporaneidad se encarga de añadir otras posibilidades formales que también podrían referirse al dibujo. Es decir; el arte contemporáneo ofrece un margen amplio de libertad creativa y expresiva, que admite la coexistencia y fusión de producciones tradicionales con expandidas, en el campo de las artes gráficas.

Ahora bien, otra mirada interesante frente a las reflexiones anteriores es la de Moisés Londoño Bernal, estudiante en su momento de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, en su trabajo de grado sobre las *Nociones del dibujo expandido*. En este trabajo señala como la inmediatez del dibujo se adapta a las características del arte contemporáneo, y por eso considero importante traer a colación su siguiente apreciación: “Para diferentes artistas y teóricos, la importancia que ha recuperado el dibujo, sobre todo en el marco de las últimas décadas, tiene que ver con las características de inmediatez. Reconocen la importancia del dibujo en cuanto a medio que permite expresar de manera rápida el pensamiento o transcribir la esencia conceptual de la obra o de su lógica. Esto no quiere decir que el dibujo continúa siendo hoy un boceto de la obra terminada o una proyección previa a la misma, al contrario, el tipo de arte u obra de nuestro contexto se acomoda a las características propias del dibujo, y se consideran como importante hoy en día”.<sup>64</sup> De ahí que el dibujo en la plástica contemporánea sea una expresión tan acorde a sus exigencias, ya que el dibujo cuenta con la contingencia inminente de registrar ideas velozmente, y aun así, no son sólo ideas bocetadas para la concepción de otro trabajo artístico; son la obra misma como proceso y cimiento, lo cual

---

<sup>63</sup>RUBIANO CABALLERO, Germán. *El dibujo En Colombia*. Editorial Unibiblos, Bogotá. 2001. p. 14.

<sup>64</sup>LONDOÑO BERNAL, Moisés. Trabajo de grado: *Nociones del dibujo (expandido)* para el título Maestro en Artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. 2014; p. 39. Recuperada de: [https://issuu.com/moiseslondonob/docs/dibujo-expandido-moises-londo\\_o](https://issuu.com/moiseslondonob/docs/dibujo-expandido-moises-londo_o)

es altamente relevante para comprender el posicionamiento de las expresiones gráficas en el universo del arte actual.

## Capítulo III

### Aproximación comprensiva a la naturaleza contemporánea en la obra de César del Valle

#### 1. Cesar del Valle: vida y obra. Perfil y breve reseña biográfica

César Del Valle nació en Pereira, Departamento de Risaralda, Colombia, en 1985. Desde muy joven tuvo una gran inclinación hacía las artes gráficas y dibujaba por su cuenta. Sin saberlo, las clases de dibujo técnico en el colegio le aportaron mucho en el manejo de la factura y fue adquiriendo un gusto por la imagen a partir de esta experiencia.<sup>65</sup> A pesar de su constante práctica, gusto e innegable talento para el lenguaje gráfico, al principio de su vida universitaria decidió estudiar una Ingeniería. Sin embargo, para fortuna de él, y de todos aquellos que hemos tenido la oportunidad de acercarnos a su trabajo, el artista decidió renunciar a su futuro como ingeniero y comenzar a caminar por este sendero complejo y estupendo que es el arte.

En el año 2004 comienza sus estudios en la Universidad de Antioquia en el programa de Artes Plásticas. En él tuvo como maestro a un dibujante experto y prolijo, con una escalofriante capacidad de representar la realidad de una manera milimétrica y exacta; uno de los artistas antioqueños más reconocidos por la calidad hiperrealista de sus obras: Oscar Jaramillo. La influencia de Jaramillo en la primera etapa de la obra de Del Valle es innegable, ya que precisamente sus retratos dan fe de esta técnica pulcra y calculada. En su estancia en la Facultad de Artes, Del Valle buscaba y sentía la necesidad de desarrollar un dibujo riguroso y sin afanes, justamente el que impartía el maestro Jaramillo, quién promovía la elaboración de dibujos hechos lentamente, que era lo que el joven estudiante buscaba, ya que en otros cursos usualmente se fomentaban los ejercicios rápidos en la gráfica.<sup>66</sup> Con su maestro, Del Valle conoce por primera vez la palabra “realismo” y todo su significado y repercusión en el lenguaje gráfico.<sup>67</sup> En este sentido, Del Valle comienza a investigar esta manera de proceder en el arte y en sus dibujos no solo se notará su clara

---

<sup>65</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita 18/07/2019.

<sup>66</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita 18/07/2019.

<sup>67</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita 18/07/2019

aproximación al realismo e hiperrealismo como técnica, sino también una pregunta directa sobre la realidad.<sup>68</sup>

César del Valle se gradúa como Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia en el año 2010; sin embargo, en el año 2006 se abre paso en el mundo expositivo del arte con su primera participación en el Salón Departamental de Artes Visuales de Medellín, lo cual posibilita una seguidilla de participaciones en eventos como el 3<sup>er</sup> Salón de Arte Bidimensional en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá, al que es convocado en el año 2007; también en Salón Artecámara de 2009. Más adelante participa en el 43 Salón Nacional de Artistas Colombianos en el año 2013 y asimismo participa *Drawing Now* Paris en el 2015; entre otras más.<sup>69</sup> De manera individual, organiza en el año 2011 la exposición *Dibujos*, en el Centro Colombo Americano de Pereira; posteriormente en el año 15 realiza la exposición *Retratos*, en *La Galerie Particuliere*, Paris. También realiza *Antidibujos*, en la Galería de la Oficina, Medellín en el año 2016 y *Nacimiento*, en el Museo de Arte de Pereira en el mismo año; *Diurno*, es la última exposición individual realizada en La Balsa Arte, Medellín en el año 2019.<sup>70</sup>

Finalmente, cabe señalar que el joven artista ha participado también en diferentes residencias artísticas, como la Residencia en la tierra (Montenegro, Quindío) en el 2011; en el Cubo X de Casa Tres Patios (Medellín) en el 2014; en La Cuenca Residencia Artística (Pereira) en el 2015 y en Arte+Ingeniería (Medellín), en el año 2017.<sup>71</sup>

Como docente, Del Valle ha dictado algunos talleres y conferencias, como el taller *Dibujo Expandido* en Museo de Arte Moderno de Medellín en el año 2018; la cátedra de dibujo en la Fundación Universitaria Bellas Artes entre los años 2016 y 2019, y cursos de dibujo en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Seccional oriente durante los años 2014 y 2015. Actualmente es profesor de cátedra en el área gráfica de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Paralelamente a estas actividades, Del Valle continúa activamente con su producción artística.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita 18/07/2019.

<sup>69</sup>DEL VALLE, César. CV. (hoja de vida) Recuperada de: [http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv\\_10.html](http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv_10.html)

<sup>70</sup>DEL VALLE, César. CV. (hoja de vida) Recuperada de: [http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv\\_10.html](http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv_10.html)

<sup>71</sup>DEL VALLE, César. CV. (hoja de vida) Recuperada de: [http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv\\_10.html](http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv_10.html)

<sup>72</sup>DEL VALLE, César. CV. (hoja de vida) Recuperada de: [http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv\\_10.html](http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv_10.html)

## **2. Tensiones entre realidad y ficción: la convivencia de lo tradicional, moderno y contemporáneo en la obra gráfica de César del Valle**

El dibujo ha sido una parte inherente en la vida del artista César del Valle y desde las primeras producciones visuales del año 2006, cuando estudiaba el pregrado en Artes Visuales, su habilidad comenzaba a ser notoria entre el circuito artístico nacional.

En esta primera fase de formación, como lo hemos mencionado su obra da cuenta de una inclinación irremediable por el realismo e hiperrealismo. Sin embargo, posteriormente, según sus necesidades y preocupaciones estéticas, Del Valle explorará otras maneras de expresarse artísticamente y la figuración pasará a un segundo plano.

En este apartado discurriremos sobre algunas obras del período 2010-2014, en las cuales se evidencia una ejecución en técnica tradicional de alto virtuosismo, con un contenido que ya tiene un tinte profundamente conceptual y moderno, como podemos apreciar en obras de la serie *Retratos IV* (2008-2010), de la serie *Ejercicios de Equilibrio* (2010) y de la serie *Límites y Continuidad* (2013-2014).

En estas tres primeras series del artista, el virtuosismo y destreza técnica se manifiesta en obras de fuerte factura hiperrealista, pero cargadas con contenido de alto existencialismo y con planteamientos sobre la vida misma. Pese al virtuosismo técnico son obras que no claudican ante el mero deleite estético, ni lo buscan, porque en realidad son piezas que podrían generar en el espectador un choque emocional y una confrontación con ellos mismos, con la fragilidad de su ser y el peso inevitable de la existencia. La convergencia entre la capacidad técnica gráfica y la narrativa, que se ocupa de cuestionamientos del ser, son elementos estéticos que las hacen obras realmente interesantes.

Podría añadirse a lo anterior, que en estas obras y en otras realizadas anteriormente, se evidencia una riña irremediable entre ficción y realidad en el plano representacional. Es decir, el artista crea escenarios que a pesar de estar elaborados en una técnica prolija de hiperrealismo y que además están cargados de un contenido existencial que nos acerca a la realidad humana, siguen siendo escenarios surreales en la cotidianidad. Esta tensión coexiste como una rivalidad disonante, pero naturalmente complementaria, ya que nos enfrenta a situaciones emocionalmente humanas, como la soledad y el vacío existencial que son tan comunes especialmente en el devenir actual, pero, no dejan de ser simplemente representaciones gráficas de escenarios artificiales y por ende se crea un límite borroso entre lo ilusorio y lo real que se hace a veces tan difícil de diferenciar.

Gran parte de la obra gráfica de Del Valle se enfoca en series de retratos. Siempre buscó la creación de figuras humanas en un hábitat vacío, plano y blanco: el papel. La serie *Retratos IV*, realizada entre 2008 y 2010, se compone de cinco dibujos realizados a escala natural. Algunas de estas figuras que, en producciones anteriores se creaban en un formato pequeño, son realizados ahora realizados en cartón, en dimensiones bastantes amplias (300 x 130 cm); Pero otros de estos retratos saltan del papel a la pared, y son ejecutados directamente en ella. El cuarto dibujo realizado en el 2010, por ejemplo, que en realidad no difiere mucho de los otros dibujos de la serie, cumple con estas características de abandonar el papel para conquistar la superficie de concreto.

Para Del Valle, este cambio era una condición innata de la serie, ya que dentro de sus intereses siempre estuvo la idea de crear algo *in situ*, donde la obra involucrara de una manera más íntima al espacio, y, en consecuencia, al espectador. Esta intensión ya se había manifestado con anterioridad en la serie de *Retratos III*, pero en esta producción hay un acercamiento más determinado y latente a esta idea.<sup>73</sup>

En el retrato # 4 de la serie *Retratos IV* (figura 38) una de sus figuras es dibujada en la pared de la galería La Cometa, con cabeza gacha y un aire meditativo; la extremidad de su mano izquierda se desvanece, dejando un rastro esfumado de grafito en la pared, mientras realiza ficticiamente un recorrido meditabundo; pareciera entonces, que la existencia se le vuelve un camino desconcertante y no le queda más remedio que la resignación.

Ahora bien, el artista se hace unos planteamientos claves para llevar a cabo esta obra. En primer lugar, hay que reiterar que dentro de su imaginario plástico siempre estuvo la inquietud por el tejido que podría formarse entre los conceptos *ficción* y *presencia*, *realidad* y *ficción*. Consecuente con esto, Del Valle quería lograr que una de sus figuras humanas o criaturas dejará su pequeño y limitante universo de papel, para habitar nuestro mundo, nuestro espacio y así ser más semejante a nosotros.<sup>74</sup> En este sentido, podríamos inferir que esos conceptos de ficción y presencia están realmente latentes en esta pieza; que a pesar de la escala natural de la figura dibujada y del increíble hiperrealismo con el que fue hecho (detalle en figura 39), por momentos logra confundir el ojo y la mente de quien observa, haciéndolo olvidar que es un ente ficticio. Sin embargo, aunque nos percatáramos de la ficción, no disminuiría la presencia del personaje en el espacio, como

---

<sup>73</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>74</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

si fuera alguien más haciendo parte de ese contexto en particular. Su presencia, aparte de evidente es cuestionadora; nos permite pensar entre el ligero límite entre lo real y lo ilusorio.

En segundo lugar, otro planteamiento del artista para ejecutar este retrato a escala natural, tiene que ver con que involucra la noción de arquitectura en su trabajo, haciendo de esta un complemento de la obra. El artista sostiene que, si bien él estaba proponiendo este tipo de personajes desde la ficción, su intención era aproximarlos más a la realidad humana, usando ya la arquitectura de una manera más activa, al representar estas figuras directamente en el espacio.<sup>75</sup> De esta manera, la obra en relación con la arquitectura del espacio, obtiene un carácter más intrínseco en el diálogo con el espectador. Cobra más realidad, a pesar de ser solo una fantasía visual.

En tercer lugar, pero no menos importante, debe decirse que Del Valle parte de unos interrogantes bastante relevantes que básicamente van a definir no solamente esta obra, sino todo su trabajo artístico. El límite difuso entre la realidad y la ficción, lo lleva a preguntarse lo siguiente: ¿qué es un dibujo realista? ¿qué es dibujo? Y, ¿qué es realismo? Estas cuestiones hacen parte del proceso de construcción del lenguaje realista en su obra. Entiende el realismo como una manera de capturar la realidad y asume el dibujo como un lenguaje particular que le permite transcribirla en el arte.<sup>76</sup> Con ello, Del Valle pareciera ponerse en línea con lo que fue la función del dibujo durante muchos siglos: representar la realidad de la manera más fidedigna posible. Si bien es esta una característica clásica y tradicional, hay que añadir una diferencia, y es que, dentro de las intenciones del artista, existe un escepticismo innato por lo real y por lo que creemos que es real. Esta ambigüedad en su obra se comporta como un truco de ilusionista en su trabajo; una realidad cuestionada desde el interior del artista y replanteada en su obra, pero especialmente remarcada en este dibujo.

Finalmente, podría añadirse que en el retrato # 4 (figura 38) de la serie *Retratos IV* existe un ligero vínculo con el expresionismo, especialmente con trabajos de artistas como Egon Schiele o Edvard Munch, evidentemente no en la técnica, sino más bien en el contenido existencialista implícito en este. El expresionismo como es bien sabido, fue uno de las vanguardias artísticas que más se preocupó por exteriorizar en el arte las agonías existenciales del ser humano; es inevitable, al menos desde esta perspectiva, mi

---

<sup>75</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>76</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.



perspectiva, no relacionar este dibujo de la serie *Retratos IV* de Del Valle con ese halo existencial, ensimismado y meditabundo de algunas manifestaciones expresionistas que develan toda una densidad psicológica. La narrativa emocional está presente en ambos; en el caso Del Valle, es evidente la carga tremendamente sensible y melancólica en la persona que retrata.

Dentro de este marco ha de considerarse también la obra *Ejercicios de Equilibrio* (2010). Se trata de una serie compuesta por cinco dibujos que van básicamente en la misma línea de las anteriores de retratos. De igual manera, son dibujos realizados con una técnica impecable de hiperrealismo. El primer dibujo de esta serie, nombrado *Ejercicios de equilibrio I* (figura 40), es un dibujo a gran formato, realizado sobre un largo papel horizontal y su contenido da cuenta de una figura femenina caminando sobre una cuerda de balance que está dispuesta en todo lo largo del plano. El siguiente dibujo, *Precipicio I* (figura 41), está hecho en un formato regular, y consta de una persona que mira curiosamente hacía abajo por una abertura dibujada sobre el papel. El tercer dibujo, titulado *Precipicio II* (figura 42) no difiere mucho del anterior, ya que es otra figura humana masculina que está agachada mirando una abertura circular aún más grande dibujada en papel. El dibujo siguiente, *Precipicio II I* (figura 43), está en la misma narrativa, vemos otra figura de un hombre que, en este caso, está parado en el borde de esta abertura circular dibujada sobre el papel, contemplando el vacío. El último dibujo de esta serie, *Ejercicios de equilibrio III* (figura 44), es bastante peculiar, ya que de igual manera esta realizado sobre un papel blanco, donde hay una persona, pero aquí la superficie la atraviesa un lápiz pequeño sobre el que gravita una figura masculina, que se equilibra sobre él.

*Ejercicios de Equilibrio* (2010) es una recopilación de trabajos que César del Valle realizó de manera aislada, que a su criterio fueron satisfactoriamente ejecutados y que decidió compilarlos como una serie posterior a la de sus anteriores de retratos<sup>77</sup>. Lo que nos interesa de la serie es que en ella se incorpora un elemento o concepto nuevo: la gravedad. En las cinco piezas gráficas, continúa existiendo esa tensión entre ficción y realidad; una ficción que de alguna manera es una realidad fabricada para las personas que habitan el papel. Del Valle busca un soporte conceptual para esta ficción y lo encuentra en las leyes físicas de la naturaleza:<sup>78</sup> La gravedad, que se convierte en el eje central de las obras de

---

<sup>77</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>78</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

la serie. En las obras las figuras humanas están permanentemente indagando, conviviendo y retando esa gravedad que les propone su creador. En el primer y último dibujo, *Ejercicios de equilibrio I y III* (figura 40 y 44) respectivamente, notamos que literalmente los personajes están suspendidos sobre unos elementos (hilo y lápiz) tratando de mantener el balance y no caer en el vacío del papel o del espacio, ya que como suele verse en este tipo de obras del artista, la ilusión visual está presente, y el espectador se ve atrapado en el bucle de realidad-ficción; por ende, son dibujos donde los personajes y la narrativa que portan evidencia no sólo un peso visual, sin que también, desde cierta perspectiva, se denota un peso espacial, debido a que a ratos se genera la sensación de que uno de éstos podría perder el equilibrio y caer al piso, al mundo real.

En los dibujos *Precipicio I, II, y III*, (figura 41, 42, y 43) vemos la misma intención del artista de querer advertir, con sus figuras, que podrían escapar del papel, si así lo desearan. En estas tres piezas, las figuras humanas se encuentran observando una abertura como a otro mundo, como a un lugar donde podrían materializarse; una de sus figuras mira la abertura con dudas; otro lo observa más detenidamente, y el otro está casi que decidido a saltar al abismo. Podría decirse, que esta serie es una obra que sigue revelando las emociones humanas; es una obra que no sólo busca lucir la calidad técnica de la ejecución, sino también un trasfondo conceptual que demarca entre otras cosas, la soledad; esa soledad a la que en ocasiones el ser humano suele enfrentarse y de la que quisiera escapar. Es de considerar que no son figuras humanas dibujadas a la ligera, sin significado o sólo para el placer visual de quien observa. Pese al hecho de que estén tremendamente bien logrados, hay que advertir que lo más intrigante de estos retratos es precisamente las situaciones a las que se enfrentan, y que en definitiva están rigurosamente estudiadas por el artista desde diferentes ángulos: físico, existencial, estético y evidentemente, conceptual.

Sobre la serie habría que inferir que dentro de la mente del autor existe una confrontación entre la idea de representación y la idea de presencia. Una de las intenciones de Del Valle es que a partir de la representación se evoque una ausencia de realidad, la cual, a su turno, va a estar paradójicamente contrastada con la idea de presencia a través del lenguaje, en este caso, el lenguaje gráfico que nos propone el artista.<sup>79</sup> Podríamos explicar esto en otras palabras. La serie plantea una dualidad irremediable. La representación de la ausencia de

---

<sup>79</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

realidad tiene que ver con el hecho de que por más hiperrealista que sea el dibujo, es sólo eso, un dibujo donde las personas representadas pueden recordar situaciones y emociones, que son verídicas en la vida real; no obstante, esta narrativa hiperrealista conduce a una noción natural de presencia a través del mismo lenguaje gráfico, es decir, son justamente estos relatos que podrían ser tan cotidianos en la realidad, que a través del lenguaje artístico cobran una presencia vívida entre los espectadores al momento de ser contemplados; espectadores que se vuelven parte de un micro mundo, conjunto con la realidad mientras las luces de la galería estén encendidas, pues al fin y al cabo, están allí: inamovibles, irreales, insustanciales, pero absolutamente presentes en un universo de grafito y papel.

A veces no está demás preguntarse ¿qué es lo real? ¿es ésta una realidad verídica y única? ¿o acaso eso que nos muestran como ficción podría ser una realidad escondida? Todas estas cuestiones existenciales que hacen parte de la misma condición humana, son cuestiones que, de alguna manera, permiten desde el arte la creación de propuestas muy interesantes. La realidad es un asunto que nos ha sido determinado de una manera básicamente irrefutable. Es decir, la historia, los medios, y los entes que nos han gobernado desde el principio de los tiempos han buscado en gran medida que no se cuestionen ciertos principios ideológicos; sin embargo, la humanidad ha estado llena de detractores, y el arte ha sido uno de esos agentes de cambio que ha permitido confrontar intereses, paradigmas ideológicos y la realidad en sí misma.

La mirada del artista César del Valle, es una mirada al borde de lo metafísico que busca yuxtaponer los confines entre realidad y ficción. La serie *Limites y Continuidad* (2013-2014) es otra manifestación gráfica de esta intención artística. La serie está compuesta por 15 dibujos, retratos específicamente, elaborados entre el año 2013 y 2014, en una misma línea de producción y contenido, pero con diferentes variables. Aquí he de referirme a cinco de ellos puntualmente. En el grupo de dibujos de esta serie que el artista elabora en 2013, se hará referencia en primer lugar al dibujo # 3 (figura 45), el cual está compuesto por una figura femenina dibujada en un papel blanco de dimensiones regulares (25 x 17,5 cm), como es usual en la obra gráfica del artista. Dentro de la composición hay un hilo o cuerda sobrepuesto que atraviesa el papel de manera vertical y se cuelga, por fuera del formato, en la parte inferior, pero que luego se conecta con la figura agachada que lo toma por una de sus puntas con los dedos de la mano derecha. El segundo dibujo de este grupo que se traerá a colación, es el # 5 (figura 46); es un retrato de una figura

masculina dibujada en un papel blanco, que ligeramente encorvado da la espalda, mientras mira sus piernas desvanecerse.

Dentro del segundo grupo de dibujos realizados en el año 2014, tenemos el *Retrato I* (figura 47), al igual que los otros dibujos, es realizado en un papel blanco de dimensiones regulares (25 x 17, cm) y está compuesto por una figura masculina mirando directamente hacia arriba, quizás fuera del papel. El *Retrato 3* (figura 48) incluye una figura masculina de un joven dibujado sobre fondo blanco, con su mano izquierda en la frente y mirando hacia el espectador. Por último, nos encontramos con el dibujo # 8 (figura 49), en un formato vertical (42 x 17,5 cm), sobre fondo blanco, cuyo soporte se encuentra rasgado de arriba abajo, hasta donde está una figura masculina, que se encuentra en una posición defensiva, inclinado, con brazos abiertos en dirección a la rasgadura que pende sobre sí, como protegiéndose de un rayo.

Cabe señalar que en esta producción resalta indudablemente todo ese existencialismo característico en la obra del artista. Sencillamente sobrecogedora. Si bien es una característica que está presente en casi toda su producción artística, esta serie busca, como principio argumentativo, representar la soledad. De alguna manera, este concepto, esta noción de soledad ya había aparecido en otros trabajos del artista, en la obra *Ejercicios de Equilibrio*; sin embargo, en *Límites y Continuidad* es un concepto que está directamente intencionado, es decir, es un concepto que el artista quería desarrollar en esta serie de una manera más evidente y notoria. En una entrevista realizada al artista en octubre del año 2019, éste señala al respecto:

*“[...] Aparece ahí por ejemplo un tema que era de antes, que era la soledad. Me interesa dejar estos personajes solitarios. Un poco más que por pensar el dibujo, que, por pensar su realidad, que por pensar la ficción. Los primeros indicios que fueron apareciendo de estas series, era que simplemente quería dejar los personajes solitarios, en un espacio desolado. Yo creo que eso lleva un poco a esa relación con ese clima existencial, ¿no?”.*<sup>80</sup>

Vemos entonces, como esta noción de soledad está sustancialmente demarcada en esta serie, donde es evidente el cometido del artista de poner estas personas anónimas en un

---

<sup>80</sup> ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

ambiente cruelmente inhóspito, desierto y donde aparecen naturalmente íngrimos y resignados en esa su hábitat blanquecino.

Bien, ahora comentaremos puntualmente las obras seleccionadas de esta serie. En primer lugar, mencionamos el dibujo # 3 (figura 45), del grupo de dibujos realizados en 2013. En esta obra vemos una mujer solitaria en el mundo, invadido por un trozo de hilo o cuerda que se agacha para recoger el extremo del intruso que pende. La cuerda como elemento extra, real, tangible interfiere la ficción del dibujo de la mujer, en un mundo vacío. La cuerda podría ser un elemento de rescate, que le permite salir de ese blanco infinito para explorar un mundo tangible. En el trabajo se sostiene la tensión entre realidad y ficción. La ficción del dibujo se contrapone a la realidad de la cuerda y de la obra.

Ahora bien, la noción de soledad está más que señalada: los sujetos representados están solos; nunca en compañía. Y de vez en vez, está atmósfera de soledad y realidad ilusoria es interrumpida. Al ser la soledad una propiedad de estos micro relatos, en esta obra en particular se puede inferir como este personaje busca relacionarse con ese elemento que invade su espacio, ¿será quizá para huir un poco de esa realidad claustrofóbica? La soledad como una de las particularidades emocionales del existencialismo, se ve reflejada en esta narrativa del artista, reiterando entonces ese componente melancólico que es inevitable en esta línea de trabajos.

A este propósito también se alinea el dibujo # 5 (figura 46) de esta serie, de 2013, en el que el artista retrata una persona dando la espalda, encorvada y sumergida en su mundo observando sus piernas desvanecerse, disolverse en el papel, en ese espacio blanco que habita. La imagen genera la sensación de estancamiento en el espacio- tiempo de su realidad artificial. La estructura gráfica es impecable y la carga conceptual es fascinante. El artista logra transmitir una sensación de vacío, no solamente con la disposición de ese universo plano y sin fondo, sino precisamente con el ambiente de soledad que instaura y que refuerza al tratar de suprimir la existencia ilusoria de este individuo gráficamente representado, como si ese aislamiento lo consumiera por partes, sin ningún ápice de piedad. ¿Cuántas veces los seres humanos nos vemos frente a soledades que nos agobian y nos hunden en un universo limitante, alienado y desesperanzador? Algo que puede considerarse bastante potente en este dibujo es esa realidad humana a la que muchas veces estamos sujetos: los miedos, las dudas, el estar solos como desvaneciéndonos en nuestro desasosiego. Las emociones humanas siempre son un motor para la expresión, especialmente artística, y el arte siempre será un gran canalizador de las mismas.

El *Retrato 1* (figura 47) y el *Retrato 3* (figura 48), son obras donde las figuras retratadas buscan transgredir los límites del soporte que los alberga en su mundo. Sin embargo, no hablamos de una rotura literal obviamente, los personajes siguen permaneciendo en su espacio delimitado; pero indudablemente buscan quebrantar esos confines del papel con una mirada cuestionadora y curiosa. En este sentido, *Retrato 1* es un dibujo con otro de sus particulares personajes meditativos; en este caso, el personaje representado mira más allá del papel, con sus ojos trata de ir más allá de ese universo reducido que lo permea. Otro rasgo interesante en este dibujo, es que la gestualidad del cuerpo de esta criatura confronta al espectador, tratando este de inquirir su realidad. Este se encuentra con una mano en su frente, con un gesto que nos indica que está tratando de alcanzar con su mirada un mundo extraño y vasto. Seguido a esto, está *Retrato 3*. En este dibujo observamos un personaje muy similar al de la obra anterior, pero en este caso, el límite que llama su atención es la parte superior del papel. El individuo está en una postura relativamente tranquila y su cabeza se torna hacia arriba, con una mirada algo contrariada buscando entender y dilucidar lo que sucede más allá en lo alto, por encima de él. Pareciera que hubiese una brecha en el borde del papel y el estuviera observando un comportamiento extraño al otro lado que llama inevitablemente su atención. Cualquier novedad en el orbe estrecho que habita, se vuelve un antónimo de soledad. Así las cosas, en ambos dibujos regresamos a ese dilema recurrente del artista entre la ficción y la realidad. Notamos, pues, dos personajes literalmente encerrados en una ficción; irreales, perplejos, carentes de realidad tangible, pero que paradójicamente son verdaderos en esa realidad propia de la ejecución gráfica. Ahora bien, es evidente el peso nostálgico en estos dos retratos y esa pesquisa estética del artista figurándose la manera de expresar una soledad bestial, que se siente latente en estos personajes diminutos y apartados.

Si miráramos la soledad permanente como un universo íntimo que nos abrumba y se sobrepone a nuestra voluntad, se convertiría definitivamente en todo un mundo que se nos viene encima. Esta narrativa la encontramos en la última obra de la serie *Límites y Continuidad*: el dibujo # 8 (figura 49). Nuestra vista se topa con un personaje donde su gestualidad evidencia una posición defensiva y de autocuidado frente a una grieta en el papel que parece anunciarle un peligro inminente: el derrumbe de su universo sobre él. Literal o metafóricamente, desde cierta perspectiva podría ser una escena que se nos torna normal. Análogamente, en la vida nos enfrentamos todo el tiempo a una realidad interior agrietada por los devenires y sin sabores de la propia existencia, y muchas veces el único

remedio a esto es esperar el desplome inevitable de nuestro espíritu para luego reconstruirnos y así mismo reconstruir nuestra realidad. A veces, por más que tratemos de cubrirnos del sufrimiento, este vendrá y no podremos pelear en su contra, pues es un ingrediente inevitable de la vida, aunque las batallas, especialmente las interiores, están para librarlas. Esta obra me deja esa sensación, la sensación de que por momentos la soledad es necesaria para hacerle frente a nuestros propios demonios, sin dejar que esta se convierte en uno que nos gobierne y nos destruya. De nuevo, es una obra que posee una carga existencial bastante densa en la pulcritud del hiperrealismo que nos presenta César del Valle.

En el grupo de obras que acabamos de analizar, vemos la coexistencia de dos tendencias: el virtuosismo técnico en el uso del lenguaje figurativo tradicional como lo es el dibujo realista, y, por otra parte, la carga emocional en su narrativa gráfica que lo acerca a una tendencia moderna y, desde cierta perspectiva, a la contemporaneidad, en el concepto existencial que exhibe en un dibujo considerado, *per se*, como obra de arte, en un lenguaje hiperrealista aceptado dentro de las prácticas artísticas contemporáneas.

El hiperrealismo es un estilo artístico que nace a finales de los años 60. Se apoya en el virtuosismo técnico para lograr la máxima veracidad representativa de la realidad.<sup>81</sup> Pero esta acentuada y enfática representación de lo real, más que agotarse en la verosimilitud retiniana, o someterse a la búsqueda de la armonía propia de las representaciones del arte tradicional, es el signo de una cultura urbana contemporánea pragmática e hiper-materializada como lo es la sociedad de consumo. En este sentido, el hiperrealismo de Cesar del Valle **patentiza** al individuo, que solo y desprovisto se enfrenta al drama de su existencia urbana y social. Sus anónimas figuras urbanas viven en el silencio sus dramas emocionales y sus delirios existenciales en el vacío agobiante del blanco, enfrascados y comprimidos en una ficción gráfica.

Por otro lado, cabría decir que en Del Valle el hiperrealismo se convierte en un medio para cuestionar la realidad misma y encarar el drama al que todo individuo se ve enfrentado en la búsqueda de su propia existencia, al dirimir los límites entre lo real y la ficción. La pregunta del artista, por ¿qué es un dibujo realista? Más allá de resolver si lo representado responde a lo real o es una ficción gráfica, interroga por los límites que nos

---

<sup>81</sup>CALVO SANTOS, Miguel. Hiperrealismo. 1965. 21 de enero 2015. Recuperada de: <https://historia-arte.com/movimientos/hiperrealismo>

han impuesto como realidad. El acto de dibujar se torna un “gesto de resistencia”<sup>82</sup> como diría el artista.

### 3. Una nueva perspectiva: incursión a lo geométrico, abstracto y minimalista

El dibujo como expresión artística autónoma en el arte contemporáneo, ha sido posible por el reconocimiento y validación de todos los lenguajes visuales, todos los materiales y todas las técnicas como medios idóneos para la creación artística. Sin límites ni fronteras entre disciplinas o lenguajes del arte, se impone la diversificación y libertad creativa de los artistas. Crear no es un ejercicio de imitación de la realidad, sino una puesta en común de ideas y conceptos que el artista comunica a sus audiencias. En este contexto, el dibujo se yergue como medio idóneo de la creación artística, que puede nutrirse con elementos y conceptos de otras alternativas contemporáneas de creación.

En este subcapítulo abordaremos otras obras realizadas por el artista en el periodo 2011-2014, elaboradas paralelamente a algunas de las ya comentadas en el subcapítulo anterior, en las que se evidencia un interés exploratorio de los dominios de la abstracción geométrica, para luego centrarse el minimalismo. Dichas obras son: *Inmersión* (2011), *Estudios de Movimiento* (2012), *Réplica* (obra colectiva- 2012), *Sin título* (obra colectiva- 2012), *Falsos desarrollos* (2012), *Libretas negras* (2013), *Protodibujos* (2013) y *Escultura mínima* (2013-2014).

La exploración en el campo abstracto-geométrico y minimalista, continua con las preocupaciones conceptuales que había mostrado en los trabajos figurativos, al punto de que podemos hablar de un tránsito entre unas y otras. En este tránsito o giro expresivo afloran dos pretensiones del artista: en primer lugar, el deseo de poder materializar sus concepciones artísticas justamente a tono con esas variables continuas de la contemporaneidad, como la de llevar sus inquietudes visuales al espacio, teniendo en cuenta que los referentes académicos apuntaban siempre al campo de la instalación.<sup>83</sup> Se trata de una necesidad palpitante e instintiva de adaptar sus intereses y lenguajes estéticos a las exigencias del arte contemporáneo. En segundo lugar, la intención de “*pensar el dibujo como gesto gráfico*”.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup>BUSTAMANTE, Yuliana. Entrevista y diálogo con César del Valle. Medellín. Entrevista audiovisual grabada. 2017. Recuperada de: [https://www.youtube.com/watch?v=PUFunG3z9dM&ab\\_channel=yulianabustamante](https://www.youtube.com/watch?v=PUFunG3z9dM&ab_channel=yulianabustamante)

<sup>83</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 18/07/2019.

<sup>84</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 18/07/2019.



Las obras que expresan esta doble intensión son, como dice el artista, literales; es decir, obras que presentan simplemente lo que hay ahí, y nada más allá que eso. En palabras del artista: “[...]no debería decir abstractos porque no quiero como abstraer nada, sino hacer algo literal, o sea un círculo: un círculo; entonces más que abstractos, literales [...]”.<sup>85</sup> En estos trabajos se alberga la intención del artista de realizar proyectos en los cuales el dibujo se revela como “gesto gráfico”, como lo hace Sol Lewitt, uno de sus referentes artísticos. Por otro lado, además, en la persistente pregunta de ¿qué es un dibujo realista?, existía en él la búsqueda de encontrar la manera de realizar obras donde el dibujo estuviera implícito, bien sea con sus materiales característicos o simbólicamente, sin que estas obras fueran desarrolladas técnicamente como dibujos.<sup>86</sup>

La obra *Inmersión* de 2011, (figura 50) está compuesta por tres piezas básicamente iguales, donde el artista pretende subrayar el carácter repetitivo y la serialidad.<sup>87</sup> Se trata de tres marcos blancos en los cuales hay un papel de 200 gramos con dimensiones de 100 x 70 cm cada uno, y allí en la superficie encontramos unas demarcaciones sutiles de tinta; es decir, en el borde inferior de los pliegos, el artista genera un plano tonal con tinta bastante diluida, creando una tonalidad gris muy sutil. El último cuadro presenta un accidente en el papel donde una de sus esquinas se desprende, cae y queda sostenida dentro del marco. Lo que sucede con este percance, es que, si bien el papel queda en un desbalance, el plano gris continua horizontal.<sup>88</sup>

Se trata de una obra que pone en evidencia el acercamiento al minimalismo, pese a que quedan reductos que evocan el dibujo: papel, difuminado, trazo. La tinta, en este caso puntual refiere a la naturaleza líquida de las cosas; en ese sentido, apunta al comportamiento de un líquido en un recipiente, así no sea literalmente percibido en la obra, el pequeño despliegue en ese plano elaborado con tinta alude al movimiento, a la agitación. *Inmersión* (figura 50) es un trabajo donde de igual modo comienza a manifestarse esa reflexión completamente referenciada a lo matérico, al estudio y conducta de los materiales, y por supuesto a las formas; esta reflexión del artista va ir profundizándose en trabajos posteriores y su intención en este tema la analizaremos más adelante.

---

<sup>85</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 18/07/2019.

<sup>86</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 18/07/2019.

<sup>87</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

<sup>88</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

Si bien *Inmersión* (figura 50) es el primer cimiento para una faceta minimalista, hay que conectarla con la obra *Tinta y Papel* (2009-2011) (figura 51), que presenta una serie de dibujos hechos con tinta negra, tres de ellos aún bastante ligados a la figuración, mientras que los otros tres, son unos cubos negros que parecieran estar inmersos en su materialidad oscura conjugada con los grises de un estanque casi metafísico en el papel. Estos cubos, se acercan más a un lenguaje abstracto y a las formas concretas, pero a su vez, están tan bien efectuados que generan la sensación de ser objetos colocados en el papel, un gesto que hace eco al hiperrealismo. *Inmersión* (figura 50) es una variable visual y conceptual de estos cubos. Allí vemos pues una conexión entre ambos trabajos, en el manejo y uso de la tinta como material componente de los mismos, y la intención de que se auto referencie el material como presencia de obra.

*Estudios de movimiento* (2012) es una compilación de obras que se compone de tres secciones, en las cuales veremos una misma intención con diferentes propuestas. En la obra concurren varios intereses del artista: su interés por algunas leyes físicas<sup>89</sup> y el lenguaje matemático, como otra perspectiva de entender la realidad y que de alguna manera conducen al artista a cuestionar la noción de “representación”, preguntándose:

*¿Qué es lo realmente presente en la imagen entonces?*<sup>90</sup> Este interrogante busca resolverlo llevando a cabo una “especie de laboratorio”, donde analiza los fenómenos físicos que tanto le interesaban en el dibujo,<sup>91</sup> y considera que la representación, cómo la conocía y la ejercía, ya no era indispensable, por que quiso albergar en su proceder artístico una mirada estética y conceptual, ubicándose en el ámbito de lo abstracto- concreto.

*Estudios de movimiento* surgen de la idea del simulacro, de esa ficción que aparecía en las series de retratos, donde se representaba a alguien o algo inexistente; esa ficción se enfocaba ahora en tratar de imitar un fenómeno físico en lugar de una imagen.<sup>92</sup> En concordancia con esto, Del Valle procura que en estas piezas la noción de presencia esté más latente. El artista, entonces, se enfoca en el movimiento visual y utiliza dos figuras geométricas: el cuadrado, como una figura estática, y el círculo, como una figura inquieta<sup>93</sup>

La producción de esta obra es de carácter procesual; es decir, cada uno de los desarrollos artísticos de cada sección precede al anterior, como una especie de evolución de la idea

---

<sup>89</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>90</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>91</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>92</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>93</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

base que se evidencia en la ejecución. El artista persiste en experimentar con los mismos materiales y con la elaboración de formas concretas.<sup>94</sup> Siendo guiado por estos deseos, en la primer sección, que tiene el mismo nombre de todo este trabajo compilatorio (*Estudios de movimiento*), observamos una serie de siete dibujos realizados, cada uno de ellos, en formatos de diferentes papeles de 20 x 13,7 cm. En los dibujos, efectivamente, aparecen cuatro círculos y tres cuadrados dibujados con grafito en una hoja de papel distinta e independiente para cada figura (figuras 52, 53, 54, 55, 56, 57 y 58). De esta primera sección, hay que decir que fueron ejercicios gráficos experimentando con diferentes materiales; varias clases de papel, y tres lápices diferentes; uno de carboncillo, uno de grafito y otro de un grafito aún más oscuro con una materialidad similar a la crayola;<sup>95</sup> todo esto con el propósito de identificar cuál de ellos convenía más para la realización de los dos ejercicios que continuarían este conjunto de obras.

Es inevitable mirar éstas imágenes, que son figuras geométricas con leves variaciones, que visualmente nos hacen pensar en el suprematismo ruso. Es evidente la influencia de esta vanguardia en el hacer artístico de César del Valle, como el mismo lo sostiene. Igualmente, es notorio el acercamiento al minimalismo, que va a ser una expresión determinante en su carrera artística.<sup>96</sup> Observar estos tres cuadrados en *Estudios de movimiento* es volver a Malevich, así como observar esos círculos, es recordar ese periodo suprematista del artista Alexander Rodchenko, la obra *Esfera de color y círculo* de 1918.<sup>97</sup>

Estas obras de Del Valle nos recuerdan la premisa visual de la síntesis de la forma como expresión esencial del arte, pues era de su interés realizar un trabajo gráfico que ciertamente no dijera nada; un dibujo que sólo expresara lo que había literalmente en él, un cuadrado y únicamente eso; un dibujo “*que no dijera nada más que [de] sí mismo*”, cómo señalaría el artista.<sup>98</sup> Esa simplificación del todo, no sólo del arte, incluso de la vida, es una visión que se evidencia claramente en los ideales de esta expresión artística rusa; es el Suprematismo “*Un universo sin objetos. Sin indicio visual posible. Arte no descriptivo. Quizás conseguir representar «la nada», que viene a ser representarlo*

---

<sup>94</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

<sup>95</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

<sup>96</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019

<sup>97</sup>PRIETO, GG. Esfera de color y círculo. Símbolo del todo, lo eterno, lo cerrado, lo perfecto... 25 de agosto 2018. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/esfera-de-color-y-circulo> acceso el 09/07/2021.

<sup>98</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

todo”.<sup>99</sup> Más allá de eso no podríamos advertir algo más de esta obra y confabularnos con la intención del artista de no buscar trascendencia expresiva y reflexiva en unas imágenes que se dictan así mismas y que auto referencian sólo la materialidad de la cual están compuestas; no obstante, así como el Suprematismo, podríamos contemplar esta serie como un acercamiento al origen; origen que se transmuta en unas figuras tan simples, pero que están en toda la complejidad del tejido universal.

De este modo, veamos de qué se trata la segunda sección de estos *Estudios de movimiento*. La obra que precede a esa primera experimentación geométrica tiene por nombre *Adhesión* (2012) (figuras 59, 60 y 61). Esta es una serie conformada por cinco piezas; la primera es un dibujo en grafito de una esfera negra en un papel blanco de 100 x 70 x 12 cm, dispuesto, no de manera plana, sino más bien con unos dobleces en el medio, sobresaliendo de la superficie donde está sujetado (figura 59). La segunda pieza es otro dibujo de una esfera en grafito sobre un papel café con dimensiones de 116 x 86 x 7 cm; para este caso la esfera de grafito está dibujada en la esquina derecha inferior del papel; la pieza tiene la particularidad de contar con un marco blanco y un vidrio que la protege; no obstante, este dibujo a pesar de estar enmarcado tampoco es plano y el papel tiene un pequeño doblez en la esquina inferior izquierda, mientras que la esquina inferior derecha, justo donde está dibujada la esfera, se apoya en el borde del marco blanco (figura 60). La tercera es un dibujo en grafito de una esfera negra sobre un papel blanco, que está dispuesto completamente plano sobre una pared. En la cuarta pieza no existe el grafito, pero sí un círculo dibujado con una incisión en el papel, hecha con bisturí; parte de este círculo recortado sobresale sutilmente. La quinta y última pieza de esta serie, al igual que la anterior, es un círculo realizado con bisturí sobre el papel blanco, pero, ahora este círculo está casi completamente recortado, colgando, como si esa pequeña parte esférica de papel fuera a desprenderse (ver figura 61).

En esta segunda sección que tiene por nombre *Adhesión* (figuras 59, 60 y 61), el artista continúa con esa orientación experimental con las figuras geométricas; pero también con los materiales; si bien hay diferentes tipos de papel, también hay diferentes tipos de trazos; podemos notar que existe un abandono del trazo tradicional con grafito en dos piezas (cuarta y quinta) de esta serie, donde el bisturí es protagonista y dibuja estos círculos que buscan abandonar el papel (detalle en figura 62).

---

<sup>99</sup>CALVO SANTOS, MIGUEL. Suprematismo. 21 de enero 2015. Recuperada de: <https://historia-arte.com/movimientos/suprematismo>

Ahora bien, la búsqueda de la presencia es la preocupación estética primordial del artista en esta etapa, donde deben desvanecerse todo tipo de determinaciones del objeto<sup>100</sup>; teniendo esto en consideración, aquí hay que detenerse a hablar un poco también del peso como componente visual de esta serie; un peso que adquiere presencia, puesto que se puede observar cómo, en dos piezas, las esferas en el papel pretenden evocar la gravedad de una figura que podría corromper el soporte; en una de ellas vemos el círculo en la esquina inferior derecha del papel, el cual se desbalancea e inclina en ese lado donde está el peso ficticio; en la otra pieza notamos como en el centro del papel se dobla, justamente donde está la circunferencia, generando la sensación de que ese peso negro es demasiado para el blanco del material que lo soporta. Sin embargo, una de las piezas conserva la circunferencia estática, en el centro y sin sobresaltos en el papel. Con esta serie Del Valle no ambiciona la creación de una ficción y a lo que realmente apunta es a conjugar una obra en presente, develando la relación entre imagen y materia.<sup>101</sup> Podríamos ver simplemente un conjunto de imágenes que aluden a la geometría, o detenernos en ese juego visual con los pesos, el de mostrar un círculo dibujado en una superficie plana que racionalmente sabemos que no genera un peso importante en el papel, pero que de igual forma sugiere una materialidad dura y significativa, tanto así que logra inclinar el soporte y, si no fuera por el marco, creeríamos que el volumen conocería irremediablemente el suelo; lo que demuestra el movimiento de una forma concreta, el movimiento de un volumen esférico y sus implicaciones físicas. Si bien ya no hay una ficción representativa, en cuanto que ya no vemos la narrativa de un sujeto representado en un mundo inhóspito, si hay una ilusión fenoménica en términos de lo que el movimiento supone en esta forma concreta que es el círculo.

La tercera sección de estos *Estudios de movimiento* se titula *Exhaución* (figura 63). Culmina este camino abstracto-concreto por alcanzar la mínima expresión. El artista traslada toda esta exploración de fenómenos físicos al espacio, a la tridimensionalidad. En *Exhaución* (figura 63). el cuadrado y el círculo se vuelven volúmenes. El cuadrado se convierte en un cubo y el círculo en una esfera, dispuestas sobre una mesa de madera. En la base queda el molde del papel sobrante de donde se desprenden las figuras. Ambos volúmenes tienen dimensiones de 10 x 10 x 10 cm.

---

<sup>100</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>101</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

*Exhaución* (figura 63) es una obra que se va acercando más al minimalismo escultórico. Como en las variables anteriores de *Estudios de movimiento*, en esta obra no sucede nada. No evoca, ni cuenta algo, que no sean las relaciones internas de la forma y su relación con el movimiento: un cubo estático, sobre una superficie inmóvil, quieto por la conformidad de sus partes y que a su vez representada una estabilidad; una esfera, que se convierte en tal a partir de un cuadrado del cual se le van desgranando lados hasta completar su forma, que alude al movimiento y a lo inestable.

El término “exhaución” proviene de la geometría y consiste en un procedimiento de aproximación a un resultado, que a Del Valle le sirve para materializar el volumen esférico. Esta noción revisada por el artista tiene que ver con los estudios del antiguo matemático griego Arquímedes<sup>102</sup> que se dedicó a estudiar la figura del círculo y de cómo podría geoméricamente alcanzar esta forma, partiendo de un cuadrado, que pasa a un hexágono y luego, aumentando estos laterales, hasta que la figura va adoptando la forma de círculo.<sup>103</sup> El proceso es constatable en los bocetos que hace el artista donde se muestra el paso de la solución matemática hasta la tridimensionalidad (figura 64).

Con estos estudios el artista se acerca a la idea de movimiento que buscaba y que es en gran parte el un sustento conceptual de la obra. Desde otra perspectiva, nos encontramos con un tránsito entre ausencia y presencia; ausencia representativa, y presencia en el espacio, que solo es captado como ejercicio conceptual. La obra sólo acontece, sin mucho trasfondo, sin querer decir ni señalar nada diferente a lo que su que su misma presencia establece.

En el transcurso de la carrera artística de César del Valle, encontramos varias obras realizadas en colaboración con otros artistas. Una de ellas es *Réplica*, de 2012 (figuras 65, 66, 67 y 68), elaborada en conjunto con los artistas Pablo Guzmán, Nadir Figueroa, y Edwin Monsalve en la Galería Banasta en Rionegro, Antioquia. Este proyecto colectivo surge cuando Armando Montoya, director de la galería, convoca a los artistas para realizar allí una intervención artística; los cuales, inicialmente albergaban dudas de cómo proceder, y éste los invita a descubrir y “escuchar el espacio”<sup>104</sup> para permearse del mismo, dialogar y conciliar ideas para la ejecución de una obra. Si bien, a los artistas les

---

<sup>102</sup>APOSTOL, Tom M. *Calculus Vol. I*. Editorial Reverté. Segunda Edición. Barcelona. 1972; p. 3.

<sup>103</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>104</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

resultado irrisoria y confusa la sugerencia de Montoya, con este ejercicio en apariencia tan simple, se percataron de que la sala de exhibición que habitaron, evidenciaba en algunos lugares de las paredes hacía bajo, una superficie impoluta y homogénea; mientras que, en otros lugares hacía arriba existían grietas y fisuras<sup>105</sup>. A partir de estas eventualidades arquitectónicas, los artistas se apoyaron en la noción sísmica de una réplica y el daño estructural que ocasiona, y desde ahí elaboran este trabajo denominado *Réplica*. La obra consiste básicamente en la realización de dibujos que imitan las grietas de este espacio de la manera más fidedigna posible. Dentro de la sala se encuentran unas escaleras dispuestas para contemplar desde más cerca estos trazos en la pared. Algunos de estos dibujos, están cubiertos por unos cubículos cuadrados de acrílico transparente; protegiendo y haciendo guardia a estas míticas grietas elaboradas en grafito (figuras 65, 66 y 67). A este propósito estético, sucede una percepción inevitable, y es la de considerar esta pieza como una réplica de la réplica; lo cual nos transporta hacía una paradoja visual y conceptual.

La producción artística de Del Valle, refugia muchos conceptos que ya se han mencionado previamente; lo paradójico suele estar implícito en sus producciones, bien sea sutil o directamente; bien sea simbólicamente o literalmente. Una de sus preocupaciones estéticas ha sido la del hiperrealismo. En *Réplica*, se manifiesta de una manera diferente porque busca redimensionar el concepto hiperrealista que ha aparecido en los tratados históricos del dibujo o pintura; es decir, busca redefinir el hiperrealismo desde su criterio, pues no se trata de hacer un trabajo figurativo impecable desde la técnica, sino más bien la elaboración de un elemento tan sutil como una grieta que lo acerca a una realidad más cotidiana. Aquí se, genera una renovación en su significado, por lo menos desde lo artístico. En una de las entrevistas, el artista sugiere cuán diferente es el hiperrealismo desde la historia de la pintura, con respecto a una definición regular del término.<sup>106</sup> Cuando nos acercamos a la noción histórica desde la imagen, el hiperrealismo es una cuestión inmaculadamente elaborada, con un tratamiento calculado e impecable. Pues bien, si nos vamos a la definición del Diccionario de la Real Academia Española, hiperrealismo es: “*I. M. Realismo exacerbado o sumamente minucioso.*”<sup>107</sup>

A esta definición de la RAE se ciñó Del Valle en su intención artística, como se evidencia en *Réplica*, pero ya la inquietud para otra forma de concebir el hiperrealismo

---

<sup>105</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>106</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>107</sup>DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Hiperrealismo. Actualización 2020. Recuperada de: <https://dle.rae.es/hiperrealismo>

se advierte en *Estudios de Movimiento*. En *Réplica* se manifiesta de una manera más contundente y esto se debe al exacerbado realismo que hace casi imposible distinguir la grieta real de la dibujada en la pared, y logradas con tal sutileza que podrían pasar desapercibidas en otro contexto (figura 68).

Desde la contemporaneidad el hiperrealismo, más que como una técnica, habría que entenderlo como una actitud y perspectiva que patentiza con rigor lo corriente y anodino, como una inadvertida grieta en la pared, para luego materializarlo en arte; nada más real que lo real, nada más tangible que lo mundano; poner los ojos en ello para transcribirlo en cualquier expresión artística denota una cortesía con la realidad más trivial y olvidada.

Otra obra colectiva en la que participa Del Valle es *Sin Título* (2012) (figuras 69, 70 y 71), realizada en conjunto con Pablo Guzmán, Edwin Monsalve y Nadir Figueroa, en respuesta a una convocatoria realizada por la curadora Lucrecia Piedrahita Orrego quien organiza la exposición *Homenaje a John Cage*. A los jóvenes artistas se les solicitó elaborar una obra colectiva que rindiera homenaje al artista neoyorquino. *Sin Título* es la obra con la que participan en la exposición denominada *Esta sala es un John Cage* realizada en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín en 2012. La composición de la obra se trata de un ejercicio muy sencillo: Se dispone un tablero en la pared y cada uno de los artistas lo interviene rayándolo con carboncillo hasta dejarlo completamente negro (figura 69). En el transcurso, se registra el sonido de las rayas que se iban trazando y finalmente, cuando el tablero está listo, se dispone la grabación de este registro sonoro detrás de él, emulando a “*Caja con el sonido de su propia creación*” (1961) de Robert Morris. Asimismo, la obra va acompañada de los restos de carboncillo que cayeron en el suelo debajo del tablero mientras rayaba (figura 70). Sin proponérselo, los artistas crearon una obra con una dimensión relacional, y esto se debe esencialmente, porque los espectadores al estar en frente de ella sentían curiosidad de acercarse en demasía para escuchar mejor la grabación que había detrás del tablero impregnado de carboncillo; al hacerlo, tenían contacto inminente con el material, tanto del cuadro directamente, como de los residuos que quedaron en el suelo; de esta manera, se fue creando un rastro de huellas como una prolongación de la obra dentro del espacio (figura 71), el carboncillo se iba impregnando en los zapatos, las manos y hasta las orejas de los espectadores en un rumbo incierto al salir del espacio expositivo, perpetuando el negro, perpetuando el vacío y el silencio de la oscuridad profunda que alberga la obra.



No obstante, al ser una exposición en homenaje a John Cage, un referente usual en el circuito del arte contemporáneo, los artistas se detuvieron a estudiar su trabajo y coincidieron en partir de una palabra muy relevante en el trabajo de Cage: Incidente<sup>108</sup>. Esta fue la noción conceptual para desarrollar *Sin título*, la cual se manifiesta de dos formas: inicialmente cuando los artistas deciden grabar el sonido de esa acción despreocupada de rayar el tablero, sin un fin propiamente estético, sino más bien de completar un área específica; y, por otro lado, el incidente está en la activación de la obra por medio del espectador al acercarse a la misma para luego dejar un rastro que complementa la labor; en este caso como un gesto accidental, que a su vez resultó ser un dibujo a gran escala bastante gratificante. Sí, habría que detenernos a pensar esta obra como un dibujo extraordinario, fuera de lo común, pues bien existen los elementos que podrían determinarlo como tal: carboncillo, superficie, trazo; claro, unos trazos fortuitos conducidos por la incidencia y el azar, pero que a la vez construyen en este territorio un significado que nos acerca a la novedad de la casualidad. Por supuesto, el negro del carboncillo plasmado en un tablero de dimensiones importantes, nos lleva a navegar en un mar de simbolismo, profundo y espeso, que denota el existencialismo de la nada misma; pero la magia se devela en esta obra en un incidente que, a tal afecto, dejó impresiones del devenir mismo de la vida.

Las indagaciones sobre el dibujo como expresión contemporánea del arte, y su sana necesidad de enfrentar el hiperrealismo desde otro rincón estético y la intención de explorar otras narrativas expresivas, conducen a Del Valle a realizar una obra bastante peculiar denominada *Falsos Desarrollos* (figuras 72, 73 y 74). Este trabajo fue realizado en el año 2012<sup>109</sup> y expuesto en el Salón Regional de Artistas del mismo año y consiste en una instalación que la constituye una esfera realizada en cartón y papel, cubierta completamente de grafito, con unas dimensiones de 100 x 100 x 100 cm. La esfera cuelga de una estructura metálica con dimensiones de 340 x 130 cm, y finalmente la obra se completa con un motor que le otorga movimiento a dicho volumen. En este sentido, el espectador se encuentra con una esfera que choca incesantemente contra una pared, y podría conjeturar que se trata de la simulación de una bola de derribo (figura 72).

*Falsos Desarrollos* es una obra que termina de catapultar ciertas intenciones y preocupaciones conceptuales que el artista había considerado previamente. La obra posee

---

<sup>108</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>109</sup>\*Nota: La instalación *Falsos desarrollos* fue elaborada en el 2012, y así mismo fue expuesta en el Salón Regional de Artistas realizado en el MAMM ese mismo año. En esa ocasión, Del Valle expuso *Falsos desarrollos* junto con la obra *Estudios de Movimiento*.

un sentido ambiguo e irónico. El término “falso” evidentemente sugiere emular un objeto y una situación que no es; en este caso, pretende ser una bola de derribo que a la final no demuele nada, pero si deja un rastro de grafito en la pared, como la sombra de un mecanismo arrasador en la realidad (figura 73). Bajo estos parámetros, se debe decir que la noción de “simulacro”<sup>110</sup> que el artista venía experimentando en *Estudios de movimiento*, termina de consolidarse con esta emulación de una acción autómatas; es decir, toda esta puesta en escena con la bola de demolición que no demuele ninguna pared, sino más bien que construye un dibujo abstracto en ella, es un simulacro de un suceso de la cotidianidad urbana; no obstante, la significación de este acto se invierte en esta simulación que propone el artista. Conjuntamente, Del Valle no pretende enunciar un aspecto existencialista en esta obra, pero quiere introducir las nociones de escepticismo y pesimismo;<sup>111</sup> es decir, el escepticismo muestra una naturaleza desconfiada del artista con el lenguaje y la veracidad del mismo, realizando una obra que cuestiona el destino de los significados; ahora bien, el pesimismo es un concepto que está sutilmente implícito en *Falsos Desarrollos* con la acción de una bola de demolición que no logra destruir nada y que oscila sin realizar su aparente función “natural”: destruir; aquí se evidencia un mecanismo prediseñado para una función poco optimista; es decir, la bola no logra su finalidad, aquella para la cual está hecha y en vez de destruir, construye; dibujando, dejando una huella sobre la pared (figura 74).

Si bien la huella que deja el contacto de la bola con la pared no es un dibujo tradicional, representacional y figurativo, la operación que se instituye transgrede los convencionalismos gráficos y se convierte en una acción de auto-sabotaje continuo, pues para poder marcar la pared y llegar a ser dibujo, la bola se va destruyendo así misma; es decir, la acción continua de esta bola de derribo, al pegar en la pared, se va desgastando, como si se estuviera autoflagelando y, como lo señala el artista, esta acción termina siendo un comentario muy trágico,<sup>112</sup> ya que para que esta bola pueda dejar ese rastro de grafito en la pared, para poder hacer ese dibujo abstracto, tiene que aniquilarse a sí misma lentamente.

Adicionalmente, *Falsos Desarrollos* (figuras 72, 73 y 74) es la primera obra del artista que se sale de las dimensiones del papel o del soporte para apropiarse del espacio y la arquitectura, siendo estos elementos inherentes al funcionamiento de la obra. En ella se

---

<sup>110</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>111</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>112</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

reitera esa tensión característica entre realidad y ficción, con la que enfrenta y cuestiona la realidad. Es una obra dentro del registro “work in progress”, que no pretende ser más de lo que se ve, que no busca señalar ni representar. Tan solo ser la manifestación de una falsa acción que pretende ser, pero no alcanza a ser, o que logra ser lo opuesto a lo que estaba destinada ser; la obra es, persiste y está presente aun siendo un simulacro, aun siendo una antítesis de la realidad, y ¿no es esta una de las posibilidades expresivas del arte, especialmente, las del arte contemporáneo?

Del Valle participó en el Museo de Antioquia para el Salón Nacional de Artistas del año 2013 con la muestra *Restos, diarios y estudios de un falso desarrollo*. Entre los varios trabajos que expone, incluye uno en el que utiliza los restos de la obra *Falsos Desarrollos*, donde el artista dispone lo que queda de la esfera de grafito, puesto en el suelo y sin mecanismo. Esta pieza hace honor al nombre de la muestra y está dispuesta como un resto y memoria de un proceso, como un estudio de un falso desarrollo. También presenta en la muestra, *Libretas Negras* (2013) (figura 75 y 76), que es una instalación emplazada en cuarto de paredes blancas del museo que incluye una mesa horizontal de madera cruda, sin tintas ni barnices, construida con planos netos, acompañada de tres bancos, también en madera cruda; sobre la mesa hay exhibidas tres libretas de dibujo en las que cada página está completamente negra, atiborrada de grafito; del techo y sobre las mesas penden dos lámparas que a prudente distancias iluminan el acontecer de la obra y la participación del público, unificándolos en un mismo acontecimiento estético y participativo, al que nos referiremos más adelante (figura 75).

*Libretas Negras* (figura 75 y 76) es un trabajo que responde al interés del artista de interrogar el dibujo, con la intención de trasgredir los usos convencionales y responder a la necesidad del artista de no buscar decir algo, de anular los señalamientos y la labor histórica del arte de representar. Entre la obra y el espectador se sucede un acontecimiento sumamente llamativo: Los visitantes se acercan a las libretas con una atracción magnética irremediable que los invita a palpar e investigar cada una de las hojas negras que componen los cuadernillos y terminan embadurnando sus manos de grafito que, al intentar liberarse de él, lo irán esparciendo por la mesa, las paredes y la estancia, como una huella azarosa; este rastro gráfico se vuelve inherente a la instalación, se torna parte de ella y la complementa. Lo más irónico, es que esa huella aleatoria y diseminada de grafito terminan siendo un rastro que dibuja, boicoteando la intención del artista de abolir el dibujo. Claramente la obra podría interpretarse como un dibujo que no dice

nada, que no representa más allá de un gesto gráfico entre los espectadores y las libretas como resultado natural de la interacción con el grafito; pero, aun así, se tejió justamente un dibujo instintivo, casual y mudo, pero, a fin de cuentas, dibujo. La naturaleza relacional que propone la obra, plantea que su sentido pleno solo se concreta con la presencia del participante y no del mero espectador. Los participantes entran en la obra con la capacidad de co-crearla. Desde el punto de vista del dibujo, que es lo que nos interesa, esta interrelación co-creativa se logra a plenitud cuando el visitante deja de ser espectador para interactuar con elementos de la obra y como resultado de su acción lleva consigo moléculas que al esparcir dejan su huella como un dibujo que no depende del autor, ni responde a ningún control (figura 76).

En suma, la muestra *Restos, diarios y estudios de un falso desarrollo* es la evidencia de un conjunto de experimentos gráficos; la falsedad del desarrollo radica en un ataque a la percepción y a la validación de lo percibido como verdadero o real. La manera cómo percibimos la realidad y la expresamos en el lenguaje, atendiendo a la necesidad impetuosa del ser humano de nombrar, catalogar, y etiquetarlo todo, determinan que lo visto y dicho cuentan con la certeza de las cosas. Afortunadamente, el arte puede ser un arma en contra de valores establecidos, que tiene la escurridiza capacidad de revertir los significados. En este sentido, la obra *Falsos Desarrollos* ((figuras 72, 73 y 74) presenta una bola de derribo que, en vez de destruir, construye; y *Libretas Negras* (figuras 75 y 76) hace posible la sustitución de la representación en la gráfica tradicional por la presencia; es decir, el dibujo sigue siendo el sustento de esta obra, su base conceptual; sin embargo, la representación figurativa deja de ser un componente indispensable, el cual se suple con la pretensión de realizar una obra donde su presencia sea el soporte y la carga significativa, en este caso, con un dibujo que busca no decir nada desde la representación figurativa, pero que está ahí, presente; y que, además, deja rastros ambulantes, como una acción expansiva de la materia. El dibujo ha transgredido los límites ideológicos, tradicionales, y espaciales: se ha expandido.

En *Protodibujos* (2013) (figuras 77, 78, 79, 80 y 81) nos encontramos con una obra de César Del Valle que trata de cercar aún más las limitaciones de la representación y expandir las posibilidades del dibujo como ese gesto gráfico de corte minimalista. *Protodibujos* o *Libretas de dibujo* se compone de cinco piezas, todas con los mismos elementos y materiales. La primera de ellas es una hoja de libreta de bolsillo semidoblada y parada sobre una superficie, y en una de sus caras se encuentra apoyada de manera diagonal una mina de grafito (figura 77); la segunda pieza, es otra hoja semiplegada y

dispuesta de manera horizontal en la superficie, con una barra de 7mm de grafito (figura 78) que sostiene la abertura; la tercera pieza, la conforman dos hojas de libreta de bolsillo paradas: una semiplegada y conectada desde su dorso hasta el borde de la otra hoja por dos minas de grafito (figura 79); la cuarta pieza es otra variación, con dos hojas de libreta: una semiplegada y vertical y la otra, semiplegada también, apoyada sobre un borde de una de sus caras y el otro suspendido, pero conectadas por sus dorsos con una sola mina de grafito (figura 80), como si la una se recostara sobre la otra, en una tensa posición; y, la quinta pieza consta de dos hojas semidobladas de libreta de bolsillo, dispuesta de manera horizontal, cada una de ellas apoyada sobre el borde de uno de sus planos, conectadas por el medio de sus dorsos con una mina de grafito, en una inestable y tensa posición (figura 81).

Si uno le pregunta a Del Valle, ¿De dónde sale el término *Protodibujo*?, él advierte que es una definición apropiada del término acuñado por el curador José Roca para la exposición en el Museo de Antioquia *Protografías* del artista Oscar Muñoz<sup>113</sup> en el año 2012. El curador colombiano advierte para dicha exposición, que la obra de Muñoz condensa fundamentalmente esos instantes previos antes de que la imagen se conforme; es decir, el artista se ha apropiado de la fotografía como herramienta expresiva, y sin embargo esta herramienta es más una palanca para develar ese momento previo en el que se teje una imagen fotográfica<sup>114</sup>; de ahí el término “proto”, como primer acercamiento a una resolución visual; para comprender este análisis de manera más clara, no está demás dirigirnos directamente a las palabras del Roca: “*Si la ontología de la fotografía radica en fijar de una vez y para siempre la imagen móvil, sustrayéndola a la vida, podríamos decir que el trabajo de Oscar Muñoz se sitúa en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen: ese proto-momento en el que la imagen está por ser, finalmente, fotografía. En ese sentido, el trabajo de Muñoz es protográfico.*”<sup>115</sup>

En torno a esta proposición, Del Valle encuentra un punto de partida conceptual para desarrollar la obra *Protodibujos*; puesto que, en su caso, pretende revelar ese momento

---

<sup>113</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>114</sup>ROCA, José. Oscar Muñoz, *Protografías*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/oscar-munoz/>, acceso del día 11 de abril de 2021.

<sup>115</sup>ROCA, José. Oscar Muñoz, *Protografías*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/oscar-munoz/>, acceso del día 11 de abril de 2021.

previo al dibujo<sup>116</sup> y, en este sentido, los materiales de nuevo serán un elemento clave para transmitir esta idea a través de una formalización absolutamente simplificada.

Grafito y papel como elementos básicos, previos del dibujo: sus posiciones, direcciones, orientaciones, relaciones, tensiones, equilibrios o desequilibrios son los *protoelementos* de la gráfica y del dibujo. Pura potencia, como diría Aristóteles, capaz de desatarse en pluralidad de acciones.

Desde otra perspectiva contemporánea del arte, *Protodibujos* nos pone en relación con una expansión de la idea de dibujo como tal, y con una resolución gráfica expandida, toda vez que estos elementos *protoformales* no se encierran y agotan en el dibujo, sino que desde su carácter esencial de plano y grafito (plano y forma) admiten una gramática de configuración conceptual próxima a la “escultura” moderna, pero que se trasciende hacia lo contemporáneo, en cuanto amplía y expande el campo del dibujo hacia lo tridimensional real y no representado. En este sentido, podríamos acercarnos a esta obra entendiéndola también como una “escultura” de potencia gráfica, si se quiere, y entendiendo la noción de campo expandido que sugiere Rosalind Krauss para la escultura, pero en este caso aplicado a la gráfica en sus protoelementos.

*“A través de la fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos de su lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía.”<sup>117</sup>*

*Protodibujos* (figuras 77, 78, 79, 80 y 81) se anticipa al dibujo, y a cualquier dibujo en particular, al utilizar los materiales esenciales con los que se puede hacer cualquiera de ellos. Anticiparse a la acción que concreta la potencia es al mismo tiempo que el reconocimiento de toda posibilidad creativa, un acto de negación que anula la significación y práctica del dibujo como se concebía en los cánones tradicionales de la gráfica. Este “negarse” al dibujo como acción desatada y concreta, para “ganarse” como potencia y posibilidad de campo gráfico expandido es una ganancia de autonomía, toda vez que se entiende que el dibujo no tiene necesariamente que quedar subordinado a la

---

<sup>116</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

<sup>117</sup>KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en: Hal Foster, J. Baudrillard, J. Habermas, E. Said y otros. La Posmodernidad. Barcelona. Kairos editorial. 01/10/1985. Pp. 59-74.

representación, sino que desde sus elementos esenciales se puede asumir como lenguaje artístico, capaz de auto-sustentarse en el marco de los lenguajes contemporáneos del arte.

Y es que en *Protodibujos* la imagen no existe, sólo los protoelementos materia (grafito) y plano, con los que es posible todo tipo de imagen. Son elementos matéricos que aluden a la gráfica, pero que al mismo tiempo trazan la idea de sólo ser, en este caso la idea de aludir al dibujo sin serlo compositivamente en términos de representación, y más bien serlo desde un gesto simbólico. En *Protodibujos* persiste la idea del artista de no dibujar, por lo menos no desde la tradición técnica, pero, aun así, el dibujo se torna posibilidad y evocación.

Dejar el dibujo representativo para trabajar con los elementos esenciales y mínimos que le dan a la gráfica la posibilidad de ser un lenguaje autónomo de creación contemporáneo se conjuga con la idea incesante del artista de “no dibujar”.<sup>118</sup> En el marco de estos lineamientos surge *Escultura Mínima* (2013-2016), que consta simplemente de una mina de grafito ubicada diagonalmente entre el suelo y la pared (figura 82). Esta obra se exhibió en diferentes espacios del circuito de arte de la ciudad de Medellín, entre los años 2013 y 2016: en el Museo de Arte Moderno, en el Museo de Antioquia y en la Casa Tres Patios, entre otros. Es una obra sutil, pero de gran complejidad y riqueza conceptual. Nadie esperaría entrar en una galería y toparse con una mina de grafito dispuesta en el suelo contra una pared y que la obra fuera solo eso. Sin embargo, es la sutileza del gesto, la nimiedad y fragilidad de un material que representa las artes gráficas lo que trastoca los lugares comunes y abre la puerta a la conceptualidad contemporánea de la obra. En primero término se subraya la idea del gesto gráfico a partir de su elemento fundamental que es el grafito: un gesto que amplía en gran medida la perspectiva del dibujo, pero canalizado hacia un entorno inmediato y cotidiano, como es el espacio de la galería.

Queda en el gesto la intención de “no decir nada”, de no señalar nada y del no dibujar. Para *Escultura Mínima*, Del Valle insiste en que “[...] aquí es como despojar o intentar despojar el dibujo de todo[...]”.<sup>119</sup> Es decir, despojarlo de todo aquello que remite a la construcción de una imagen figurativa, que trae un tiempo y recorrido imaginativo que emerge en el espectador. Un dibujo que no narre una historia y que lo único que evoque sea la esencia misma del dibujo, partiendo de un elemento sustancial en la concepción colectiva del dibujo: el grafito. No obstante, esa barra mínima de grafito entre el suelo y

---

<sup>118</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

<sup>119</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

la pared expande su posibilidad en nuevos territorios. Una nueva espacialidad se define más allá de los límites que le circunscribía el papel al dibujo. Muro y piso (realidad) se abren como un nuevo campo de posibilidad para el desarrollo del gesto gráfico. Y este muro y piso que hoy es la galería, son también los muros de la ciudad contemporánea.

Ahora bien, podemos leer esta búsqueda de lo esencial, este vaciamiento de contenidos representativos y de particularidades narrativas como ecos en que resuenan las inquietudes existencialistas y nihilistas que Del Valle nos presentó en otras obras. Minimalismo y nihilismo se conectan sobre una base existencial que seguirá latiendo en obras posteriores, en consonancia con una manera particular de enfrentar algunos momentos de su vida.

A modo de conclusión de este tercer subcapítulo podemos decir que hemos caracterizado el tránsito de la figuración al minimalismo en el trabajo del artista, y pudimos apreciar el arribo a una expresión abstracta en su lenguaje y puramente conceptual. El foco discursivo cambió de manera radical, a tal punto que no solo desarticula el dibujo de sus anclajes tradicionales, sino que también compele al artista a abandonar lo que ha sido su virtud de dibujante innato, su talento inexorable con la gráfica ortodoxa para transmutarlo en un gesto actual artístico contemporáneo, que se irá consolidando en su trayectoria venidera, pero en el que habrá resonancia de sus actitudes y preocupaciones existenciales.

#### **4. Expandiendo los límites: De la contemporaneidad en la obra de César del Valle**

El arte contemporáneo es, de manera sintética, una fuente inagotable de posibilidades creativas y expresivas. El arte conceptual siembra la semilla de que la idea como sustento de obra es más relevante que la formalización. Este gesto revolucionario, vanguardista y revelador da paso también a la pluralidad y multidisciplinariedad, características en la producción colectiva del arte actual.

El arte contemporáneo está lleno de posibilidades y también de contrariedades, pues en sus búsquedas unos artistas pueden proponer y construir, mientras otros de-construir o destruir a partir de los lenguajes artísticos y del lenguaje mismo como posibilidad artística. En este marco, la intención de cuestionar, e incluso la pretensión de anular el



lenguaje, tanto desde un lugar artístico como desde un lugar lingüístico, es un gesto que se acoge al infinito de posibles en el contexto artístico actual.

En este amplio abanico de posibilidades, se mueve la obra de Del Valle. Nos referiremos en este apartado a obras que terminan de consolidar el arribo a la contemporaneidad en la producción y carrera visual del artista. En este grupo de trabajos que se desarrollaron entre el periodo 2013-2020, encontramos *Una serie de horizontes* (2013), *Variaciones de un cubo incompleto a partir de Sol LeWitt* (2014-2016), *Nacimiento* (2016), *Gesto Mínimo* (2017) y *Diurno* (2019).

Comencemos hablando de *Una serie de horizontes* (2013) (figura 83), una obra que, desde un aspecto expresivo y visual, se desliga casi que enteramente de lo que Del Valle habitualmente ejecuta. Esta obra fue elaborada para la exposición colectiva *En el Horizonte de Cano*, realizada en la Universidad Eafit. Francisco Antonio Cano fue el artista antioqueño que dio inicio a los procesos de formación artísticas en Antioquia, con la con la fundación del Instituto de Bellas Artes de Medellín. La calidad de su obra le granjeó el reconocimiento de la comunidad como uno de los grandes artistas colombianos. Cano crea en 1913 la obra *Horizontes* que se volverá emblemática de la cultura antioqueña. En su homenaje se realiza la muestra de Eafit con el propósito de resignificar la obra desde la mirada estética y las narrativas expresivas del arte actual.

*Una serie de horizontes* de César del Valle es una obra completamente diferente a lo que reconocemos visualmente del artista. Consta de un video corto animado (GIF) donde vemos tres escenas, tres imágenes de tres producciones cinematográficas diferentes. La primera imagen nos muestra una escena de la película *Rodrigo D*<sup>120</sup>, en ella observamos el personaje principal de pie y apoyando ligeramente su cabeza sobre el vidrio de una ventana, mirando desde un piso alto el horizonte de su ciudad, cuyo reflejo percibimos en el vidrio. La segunda imagen es una escena de la película *Melancholia*,<sup>121</sup> con tres personas (dos en primer plano, sentados) que tienen los ojos cerrados y se toman de las manos, debajo de una especie de choza triangular improvisada con troncos de madera y sin cubierta; y, la tercera imagen es una escena de la película *The Road*,<sup>122</sup> en la que observamos un niño formulando una pregunta: “¿lleva usted el fuego?” (figura 83). Estas son las tres imágenes que se unifican en esta obra de del Valle para visualizar tres

---

<sup>120</sup> GAVIRIA, VICTOR. *Rodrigo D No futuro*. 1990.

<sup>121</sup> VON TRIER, Lars. *Melancholia*. 2011.

<sup>122</sup> HILLCOAT, John. *The Road*. 2009.

perspectivas diferentes sobre un futuro inmediato. Se trata de una reflexión sobre el tiempo y el porvenir.

El presente y todo lo que ha acarreado la humanidad en las últimas décadas, están muy lejos de ese parco optimismo que se resalta cálidamente en la obra de Cano, cuando la pareja mira y el campesino señala en un gesto hacia el horizonte, que traza un rumbo futuro posible, aunque no exento de penuria. En *Así*, la obra de Del Valle no hay evidencia del optimismo de la obra de Cano por un futuro posible, sino que los tres momentos anclan en un presente y en una realidad desoladora: un no futuro, una resignación, muy en línea con la actitud existencialista que anotábamos para las búsquedas esenciales y minimalistas de Del Valle.

Hay una inclinación conceptual que apunta hacia el pesimismo, incluso al nihilismo como recalca Del Valle y a ese vacío existencial que ha estado presente a lo largo de su carrera artística.<sup>123</sup> También se remarca una intención irónica frente a la vida, pues siendo presente en desarrollo, termina albergando una chispa de futuro. Pese a la conciencia de las problemáticas actuales, o la pesadumbre existencial individual, habrá que continuar el camino de la vida, mientras no se le ponga fin. Siempre habrá horizonte y por eso *Una serie de horizontes* (figura 83) comprende este destino.

La estrategia minimalista de la que se ha valido el artista para transgredir la funcionalidad del dibujo en la tradición, termina siendo no solo una estrategia visual, sino también existencial. La búsqueda de la mínima expresión de la narrativa gráfica en aras de desmitificar el lenguaje y la urgencia del ser humano de nombrarlo todo, lo conduce al encuentro con lo esencial. Este encuentro con lo fundamental se consolida cuando sus posturas se validan y legitiman en el encuentro con la estética de autores como Sol LeWitt quien se constituirá en uno de sus referentes.

De hecho, Del Valle posteriormente realiza una obra denominada *Variaciones de un cubo incompleto a partir de Sol LeWitt* (2014-2016) (figuras 85 y 86). Este trabajo es una mimesis de la obra *Variaciones de un cubo incompleto* (1974-1982) del artista conceptual estadounidense. La obra de LeWitt consta, básicamente, de la elaboración sistemática de todas las variables que puede presentar el diseño de un cubo incompleto, dispuestas en

---

<sup>123</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

una gráfica o desplegada de forma tridimensional sobre una base. Las propuestas de LeWitt y Del Valle se refieren a la obra tridimensional.

La obra de Del Valle, por su parte, se refiere al procedimiento gráfico y se apega a la idea del calco, pues utiliza el papel traslúcido para calcar con el trazo encima del mismo.<sup>124</sup> Es una suerte de apropiación de una imagen con la que se rinde un homenaje a la obra y al artista LeWitt. La obra de Del Valle está compuesta de las mismas 122 (variaciones del cubo incompleto). Ambas obras están dispuestas casi de igual forma, la diferencia radica en el uso de materiales. Mientras que la obra de LeWitt está laborada con piezas de madera cortadas con exactitud, pintadas de blanco y toda su composición es ordenada e impoluta (figura 84), la de Del Valle (figuras 85 y 86) se ejecuta a partir de minas de grafito que se unen en los bordes, presentando empates irregulares que distorsionan los ángulos e impiden la perfecta cuadratura; además, los hilos conectores están visibilizándose en las piezas, generando también imperfecciones que otorgan una dinámica diferente y quiebran el rigor que propone la pieza de Sol LeWitt.

La economía visual minimalista se extiende también a los terrenos de procedimiento y del material, al punto que podría advertirse que esta intención está estrechamente relacionada con la idea de lograr expresivamente un gesto nimio en el marco del lenguaje artístico. Y, si bien es un calco, no es milimétrico, sino más bien una reinterpretación desde una óptica de economía de procedimientos.

En conjunto, en esta obra de Del Valle confluyen nociones como vacío, presencia y lenguaje que son los pilares conceptuales que sostienen el discurso visual de este trabajo y de gran parte de la producción del artista. En *Variaciones de un cubo incompleto a partir de Sol LeWitt*, el vacío hace eco en la medida en que no existe un trasfondo narrativo y se manifiesta un acentuado nihilismo comunicativo; es decir, el vacío se traduce a esa intención del artista de no comunicar mucho, incluso es tan evidente que esta obra es simplemente una reinterpretación del discurso de otro artista: Sol LeWitt. Por otra parte, la presencia de estos cubos en el espacio determinado, es lo que realmente importa. Impera más la presencia de los objetos en el espacio y sus variaciones, que la intención de querer decir, transmitir o comunicar algo con los mismos. En consecuencia, se conmemora esa incomodidad y desavenencia que el artista tiene con el lenguaje y la necesidad humana de querer definirlo todo. En definitiva, habría que decir que todo este

---

<sup>124</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

complot lingüístico se desencadena cuando el artista comienza a desarrollar vínculos naturales entre el lenguaje y la verdad, el lenguaje y la realidad que al mismo tiempo pretende desmitificar. En otras palabras, el lenguaje valida el significado de las cosas; sin embargo, el artista insiste en proponer otras interpretaciones de lo que el concibe como realidad y que interpelan el lenguaje en sí mismo.<sup>125</sup> La resolución plástica a todas estas inquietudes conceptuales es pertinente dentro del circuito contemporáneo del arte, que celebra las deconstrucciones y el fresco reinventar de significados.

Por otra parte, el artista se percató de que por más simple que sea una producción minimalista, por más sintética en formalización y discurso, sus trabajos siempre evocarán..., porque el arte siempre evoca algo. Ante la imposibilidad de no decir nada, Del Valle pretende hacerle un guiño al lenguaje corriente y visual cuando problematiza todas sus dicotomías e ironiza los significados de las cosas; por ejemplo, cuando una hoja de libreta con una mina de grafito atravesada es un dibujo, una obra gráfica; y cuestionando todo el discurso lingüístico y artístico de lo que es y lo que no es un dibujo.

Por su parte, *Nacimiento* (2016) (figura 87) es una obra en la cual se condensa y termina de solidificarse el minimalismo y en la que se reiteran todas las preocupaciones estéticas mencionadas en el párrafo anterior. *Nacimiento* es una instalación elaborada en el sótano del Museo de Arte de Pereira. Lo que vemos en este espacio oscuro son unas líneas de cinta adhesiva luminiscentes que a simple vista son casi invisibles y que están dispuestas de una manera prácticamente arquitectónica en el espacio. No obstante, cuando se implementa una luz negra ambiental, aparecen las líneas de las cintas reflectantes de un bello azul eléctrico que llena de magia la oscuridad (figura 87). A simple vista lo que se percibe es una instalación sin objetos, no obstante, hay unas demarcaciones lineales que acotan el espacio, “dibujan” en el vacío y parecieran cerrarse sobre sí formando un volumen o una escultura; una especie de *anti-dibujo*<sup>126</sup>, porque sin existir un dibujo propiamente dicho, las líneas reflectantes estructuran el espacio y lo hacen ser, con una presencia palpante. El espacio, sin masa, es el elemento nuclear de esta intervención, y nos recuerda las búsquedas de los dobles negativos de artista norteamericano Michael Heizer. Las líneas que eran soporte del dibujo y en su uso representativos conquistaban el volumen, la masa y el espacio real, ahora despojada de este uso descriptivo, en la pureza

---

<sup>125</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

<sup>126</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

mínima de sus elementos, logra configurar el espacio, de una nueva manera. Un espacio no asociado a ningún elemento real, pero espacio en su más esencial comprensión.

La arquitectura de las líneas luminiscentes que dan forma al espacio gana protagonismo. Nos recuerda la obra *Sin título (Estudio de escultura, construcción de cinco partes)* de 1987 del escultor norteamericano Fred Sandback, quien busca integrar la arquitectura en sus trabajos (figura 88). Mientras Sandback pretende atravesarla, Del Valle busca configurarla a partir de un elemento tan simple y cotidiano como una cinta,<sup>127</sup> que cumple el propósito de delimitar y nombrar el espacio, subrayando la importancia de su presencia, del estar presente en un momento (tiempo) dado.

Del Valle toma los planos arquitectónicos de la sala del museo para implantar estas delimitaciones lumínicas (figura 89).<sup>128</sup> Los planos contienen la base estructural del museo, son el origen conceptual del edificio, que da nombre a la obra: *Nacimiento*. Como estructura arquitectónica, el museo y la sala en cuanto contenedores son vacío; un vacío que espera ser llenado. Aun así, el vacío como posibilidad de existencia de algo, en una sala de dimensiones considerables se asume por el artista como una atmósfera deshabitada. La arquitectura de líneas que se instauran hacen nacer el espacio, un espacio vacío que sorprende y despierta la perplejidad del visitante. Un temor reverente invade la atmósfera; recorrer la sala vacía o abarcarla desde un punto de vista estático con la mirada es un reto, que nos compele a percibir, sentir y experimentar el espacio en el vacío<sup>129</sup>. Un espacio sin masa e impalpable, que reta los sentidos, porque solo se nos hace accesible desde la comprensión, desde el concepto. Pero es presencia que se impone y que impide emocionalmente traspasarla. El dispositivo lumínico refuerza la atmósfera. Contra la penumbra, como un plano gráfico vacío y sin trazos, se destacan las líneas luminiscentes que fungen como dispositivo detonador del nacimiento del espacio.

*Gesto Mínimo* (2017) (figuras 92, 93, 94, 95 y 96), es otra obra de Del Valle que encaja dentro de esta línea minimalista. Cabe advertir además que esta es una serie que está inspirada en referentes artísticos. En el año 2017, Mauricio Gómez, director de las *Galería 12:00* en Bogotá cursa una invitación a Edwin Monsalve, Pablo López, César del Valle y otros para exponer en el espacio que él dirige. Los artistas acordaron seguir unas “políticas de producción” entre las cuales figuraba el que tomarían como punto de partida

---

<sup>127</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

<sup>128</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

<sup>129</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

el formato de una libreta de dibujo y que las obras se realizaran manifestando unos claros vínculos con artistas y obras referentes dentro de las artes visuales.<sup>130</sup> *Gesto Mínimo*, de Del Valle, desarrolla una serie de doce piezas realizadas en hojas que respetan el formato: doce hojas de diferentes materiales con diferentes intervenciones, en las que Del Valle busca apropiarse de algunos gestos de diferentes artistas que le interesan y que los trasporta a un formato esencialmente diseñado para la gráfica. Entre éstas, por ejemplo, podemos observar una hoja de papel calcante con las dimensiones de una libreta ordinaria doblada a la mitad o una hoja extraída directamente de una de éstas libretas con una intersección circular en el centro, que nos remite a *Estudios de Movimiento* del artista, y al Suprematismo ruso (figuras 90 y 91). En efecto, al ser una serie con tantas piezas, el artista la divide en tres secciones compositivas; una que refiere a los soportes, otra a los cuadrados como elemento geométrico recurrente, y otra, a las líneas que son una adhesión estética natural en su trabajo.<sup>131</sup>

En el conjunto, sobresale *Línea 1* que corresponde a una hoja doble de libreta semidoblada. En la que en la superficie derecha está dispuesto sutilmente un hilo azul de manera vertical (figura 92). En esta pieza hay dos referentes latentes: Fred Sandback, que ya se había manifestado en *Nacimiento* (figura 87), y, Barnett Newman. El vínculo con el primero se hace evidente cuando hacemos la conexión con el material, ya que gran parte de sus composiciones escultóricas emplea el hilo; en cuanto al pintor expresionista Newman, la referencia visual apunta a su obra *Azul de Medianoche*<sup>132</sup> (figura 93). Visualmente hay una conexión entre ambas obras.

Debemos mencionar también la pieza denominada *Cuadrado 4*, que es otra de estas hojas de libreta de las cual se desprende un pequeño cuadrado de papel calcante (figura 94). Esta obra rinde homenaje a la brasilera Fernanda Gomes, con quien comparte esa atracción por la transparencia<sup>133</sup> (figura 95). Otra pieza de esta serie que amerita comentario es *Cuadrado 2*, que sigue los mismos patrones formales. En el centro de la hoja de libreta hay un cuadrado dibujado en grafito con tres pequeños cuadrados sucesivos hechos en papel calcante y yuxtapuestos (figura 96). Del Valle explica cómo esta obra en particular es un calco de un calco. El artista calca la obra de otro artista mexicano José Dávila, quién también calca y con ese procedimiento se apropia de una imagen del artista

---

<sup>130</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

<sup>131</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

<sup>132</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

<sup>133</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

abstracto alemán Josef Albers, con la que busca rendirle homenaje. La obra de Dávila consta de un acrílico pegado en la pared y en el que dispone una repisa y encima de ella unos vidrios recostados (figuras 97 y 98).

Cabe resaltar la cadena de reinterpretaciones como un dispositivo de creación apropiacionista contemporáneo, desde varios imaginarios distintos, que al mismo tiempo traza la cadena de referencias y filiaciones conceptuales de los artistas. Del Valle acusa la genealogía de sus conceptos, los vínculos y alegatos que sostiene con los referentes y tradiciones del arte moderno y contemporáneo.

En suma, la serie *Gesto mínimo* (figuras 92, 93, 94, 95 y 96) reúne piezas en las que indiscutiblemente la presencia de un minimalismo que no se agota en lo formal y avanza hacia lo esencial y conceptual es evidente. El no expresar nada, como una manera de abolir los contenidos singulares y narrativos, abre la dimensión de lo esencial y universal donde el espacio y el tiempo se expresan en su vastedad y hacen eco a la máxima de Mies Van der Rohe, que los minimalistas asumieron como lema, “menos es más”. Partiendo del dibujo, para llegar a sus elementos esenciales Del Valle encuentra en el minimalismo la puerta de acceso a la contemporaneidad que plantea la importancia del concepto como núcleo de la creación artística. Un concepto que, en su universalidad o esencialidad, niega la singularidad que se le exigía al dibujo, en su función de describir, de ser narrativo y registrar lo perceptible, para dar forma visual al mundo. Del Valle se trasciende a sí mismo en el camino esencial al que lo conducen sus búsquedas.

*Diurno* (2019) (figuras 99 y 100) es una obra absolutamente ligada a *Nacimiento*, al punto que puede asumirse como una variación de la misma, aunque en condiciones y ambientes diferentes. *Diurno* es una instalación realizada en el año 2019 en la primera planta de la galería La Balsa de Medellín. Para esta ocasión, el artista utiliza el mismo procedimiento formal que en la obra realizada en Pereira en el 2017. Usa la cinta de enmascarar azul como medio expresivo para delimitar áreas en una de las salas del lugar. Sin embargo, a pesar de las conexiones y correspondencias obvias entre ambas obras, la diferencia radica en el temperamento como lo manifiesta Del Valle<sup>134</sup>, y esto refiere esencialmente al ambiente que éstas habitan individualmente. *Nacimiento* es una obra sombría, donde la atmosfera oscura apenas iluminada por estas líneas brillantes y hermosas, genera una atmósfera de penumbra y hasta fría, mientras que *Diurno* es una obra con un

---

<sup>134</sup>ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

temperamento más cálido. Las líneas azules y opacas instaladas en la sala de altas y blancas paredes hacen contraste con la claridad rebotante de la sala iluminada naturalmente desde sus ventanas. La atmósfera de *Diurno* es crea un lugar más acogedor y optimista si se quiere, lo que genera otra dinámica e interacción con los visitantes, quienes recorren el espacio de manera franca y abierta. (figuras 99 y 100)

*Diurno* es un trabajo donde conviven dos opuestos: vacío y presencia. Percibimos el vacío en la nada latente entre una delimitación y otra; un vacío que indica cierta desolación y hueco existencial. Notamos la presencia, como afirmación del espacio y el tiempo. Una especie de ambigüedad que no acaba de resolverse, entre el vacío-espacio y la ausencia-presencia, en esa especie de intrusión en la arquitectura y la calidez del lugar, que crea el habita para nuestra existencia.

Podríamos decir que *Diurno* cierra el ciclo que comienza en *La naturaleza de las cosas* (2006), porque en ella confluyen y se resuelven de nueva manera las cuestiones y preocupaciones que albergaba el imaginario plástico de Del Valle. Todas las preguntas se fueron resolviendo procesualmente y alcanzaron su máxima expresión en esta instalación.

La línea, elemento esencial del dibujo y de la gráfica, que nos ha servido de núcleo conductor en este trabajo de Del Valle, ha conducido la reflexión del artista hasta encontrarse con los elementos esenciales y descubrir su potencialidad para definir el espacio y concretar el instante, más allá de la singularidad de las cosas y el tiempo.

Por otro lado, hay que decir que esta obra invita a ser traspasada, a cruzar esos límites establecidos por el artista burlando un poco la brecha entre obra y espectador; es decir, existe una provocación implícita a dialogar con *Diurno* (figuras 99 y 100) desde el cuerpo de quién interactúa y buscar cruzar la instalación, o a no atravesarla y simplemente rodear estos límites azules desde una postura cautelosa. De cualquier manera, esta obra genera una correlación no sólo inevitable, sino también necesaria con el espectador, quien en su habitar cotidiano pareciera fluctuar en una suerte de vacío-lleño (espacio) y ausencia-presencia existenciales.



## CONCLUSIÓN

En la realización de esta monografía de grado, se lograron todos los objetivos propuestos inicialmente. El primero de ellos era hacer un breve repaso del lenguaje gráfico por la historia del arte, ya que en gran medida la obra del artista César del Valle comprende una amplia reflexión formal y conceptual de esta narrativa artística. Sin embargo, podría decirse que una de las dificultades de este recorrido histórico que se comprende en los dos primeros capítulos, fue la poca información disponible, debido a que el dibujo fue un lenguaje subvalorado a través de los siglos (con algunas excepciones), y su papel de antesala para el desarrollo de otras disciplinas artísticas nos llevó a hacer un análisis desde lo pictórico, ya que éste estaba implícito allí. Ahora bien, el segundo objetivo, tenía que ver con un acercamiento reflexivo a la obra del artista pereirano César del Valle y así mismo, entender y explicar la naturaleza contemporánea en su obra; de esta manera se pretendía entonces también analizar ampliamente su trabajo como contribución a la difusión cultural de las manifestaciones artísticas contemporáneas del contexto local. Debe decirse que este propósito se ha logrado a cabalidad y se espera que este trabajo monográfico pueda ser un buen elemento para todo aquel que quiera ahondar en la obra del artista.

El resultado de esta investigación es una aproximación comprensiva al carácter contemporáneo en la obra de César del Valle. Se lograron analizar y poner en evidencia los tránsitos en el discurso visual del artista y las características formales y conceptuales que van consolidando su obra en una propuesta absolutamente contemporánea y vigente.

Al realizar ese recorrido por la historia del arte reconocemos las nuevas estrategias del arte actual y que a posteriori serán identificadas y ejemplificadas con la obra de Del Valle, lo cual es bastante pertinente en un circuito del arte local que precisa mayor difusión y reflexión sobre estos temas. Este es trabajo es sólo un comienzo del cual podrían germinar nuevos análisis críticos de la obra del artista y de otros artistas a futuro, para nutrir un poco más el campo reflexivo del arte en nuestro contexto y proponer una circulación más extensa del mismo. Ahora bien, para darle un cierre a esta historia, es preciso reiterar ciertas cosas que no desvirtúan el trasfondo de todo este proyecto.

El dibujo fue considerado un medio complementario de las artes para la representación pictórica y mimética de la realidad, pero no un medio, ni un lenguaje para la creación artística, pese a que desde las academias del diseño del renacimiento se trabajara con esmero por valorar la pureza de la gráfica. El prestigio de la pintura como arte bello, opacó el valor del dibujo como idóneo para la expresión artística. No obstante, esta situación se comenzaría a revertir con la emergencia de la modernidad en las artes, desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, una vez que se conquista la autonomía del arte, la creación deja de ser especializada y asunto de especialistas y se disuelven las jerarquías y fronteras entre las “disciplinas” o especialidades artísticas. Desde los años sesenta del siglo XX, en la posmodernidad, el dibujo se posiciona como un lenguaje independiente y válido para la expresión artística y este logro se arraiga con el desarrollo del arte conceptual. El concepto de una obra y todo lo que éste conlleva, impera más que cualquier ejecución. No impera la formalización, sino el contenido argumentativo, las búsquedas reflexivas que desarrollan los artistas y las estrategias que diseñan como dispositivos para provocar la reflexión y la participación del público.

La concepción de una obra y su origen, los recorridos y procesos mentales del artista para sustentar su trabajo son materia del arte y en esta medida, la contemporaneidad ofrece otro tipo de deleite estético, que goza realizando conjeturas, reflexionando, enlazando patrones conceptuales y visuales, estableciendo conexiones mentales y tratando de descifrar las intenciones expresivas de los artistas en sus obras.

El arte contemporáneo se torna en un lugar atractivo, paradójico y en muchas ocasiones polémico y contradictorio; sin embargo, allí los confines creativos no existen, las posibilidades son inagotables y las herramientas cada vez más novedosas. A lo que hay que sumarle que tampoco existen cohibiciones temporales; se puede viajar en el tiempo y apropiarse del majestuoso gótico; o, asimismo reinventar el claroscuro desde una propuesta digital de realidad aumentada; es decir, todo es posible, siempre y cuando los procesos y el discurso estén bien afinados.

Desde luego, en este marco de lo contemporáneo se impone la noción de “expandido” dentro de las dinámicas estéticas actuales, cuyo trasfondo ideológico es el arte conceptual. El arte se asume lenguaje como lenguaje y en las artes visuales, nociones como trazo o línea, pueden transmutarse sin inconvenientes en el espacio y ser marcadores del tiempo. Respecto de la obra de César del Valle podemos concluir que, en las obras abordadas en este trabajo, se aprecia una transmutación gradual de su proceder artístico. Su paso de un

dibujo representativo a un arte reflexivo, minimalista y conceptual es expresión de ese salto en un arte subordinado a la representación a una manifestación artística idónea, que supera el espacio gráfico para conquistar el espacio real, en una estética expandida.

Los primeros momentos de su carrera dejan ver un amante devoto de la gráfica, obsesionado con una técnica hiperrealista de brillante exquisitez, pero que, a su vez, en estas composiciones impolutas, ese proceso conceptual está bien delimitado, realizando dibujos con una gran carga emocional y un rigor mental en sus paradojas entre realidad y ficción. Desde ese lugar y como acto de resistencia, Del Valle otorga al lenguaje gráfico un poder descomunal y reivindica su valor, bien sea o no, su intención. No obstante, sus intereses visuales y sus planteamientos estéticos como artista comienzan a mutar hacia otras preguntas que necesariamente debían resolverse de otra manera; en este sentido, Del Valle logra transformar su obra, sacándola del dominio de la figuración, para llevarla a un orden donde gana autonomía. Justamente en este tránsito entre lo figurativo y geométrico es donde la obra del artista se va acentuando en un carácter cada vez más conceptual y contemporáneo, y esto no sólo se debe a su capacidad de explorar nuevas posibilidades expresivas y de provocar el cambio, sino también a la resolución visual que comienza de enfrentar interrogantes nuevos y viejos.

La madurez conceptual que Del Valle gana en sus últimos trabajos condensan todo un universo conceptual sumamente complejo, donde se albergan paralelismos, riñas y debates entre nociones tan poéticas como el estar presente en medio del vacío; o una celebración irónica del lenguaje en el atrevimiento decir lo mínimo y a la par cuestionar el significado de las cosas impuestas por el lenguaje mismo; o la fragilidad del ser en medio de la esperanza y el pesimismo; un universo lleno de opuestos, regido constantemente por una dicotomía existencial y que todo esa complejidad se resuelva con tan bella sutileza expresiva, lo hace maravillosamente contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

ANÓNIMO. Pintura Rupestre. Bisonte de Altamira. España.

ANÓNIMO. Fotografía de animal pintado en la cueva de Lascaux. Francia.

ANÓNIMO. Pintura esquematizada del Neolítico. Gua Tambum, Malasia.

ANÓNIMO. Pintura estilizada del Neolítico.

ANÓNIMO. Figura humana en el Neolítico.

ANÓNIMO. Pintura mural de cámara funeraria del antiguo Egipto. Imperio Nuevo.  
Dinastía XVIII, hacia 1500 ≈1450 a.C

ANÓNIMO. *Simposio, Tumba del nadador*. Fresco. 480 a.C. Museo Paestum, Italia.

ANÓNIMO. *Las tres gracias*. Fresco. Siglo IV a.C. Museo Arqueológico Nacional,  
Nápoles.

ANÓNIMO. *Fresco de la tumba de Filippo II*. Fresco. 360-310 a.C. Museo de Vergilia,  
Piería .

ANÓNIMO. Retratos de El Fayum. Siglo II. Museo del Louvre, Paris, Francia.

ANÓNIMO. Detalle de la escena de *la Anunciación* (arriba) y *la Adoración de los Magos* (abajo).

ANÓNIMO. Pintura medieval paleocristiana en Ábside de la Basílica de Santa Prudenciana. Roma.

ANÓNIMO. Pintura bizantina sobre pergamino. Siglo X.

ANÓNIMO. Anunciación de la Iglesia de Sant Pere de Sorpe. Alto Aneu, España. Siglo XII.

GIOTTO. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Fresco. 1305-1306. Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia.

BOTICELLI, Sandro. *El nacimiento de Venus*. 1482-1485. Temple sobre lienzo. Galería Uffizi, Florencia, Italia.

DA VINCI, Leonardo. *Cabeza de una joven mujer*. Leonardo Da Vinci. Dibujo en punta de plata. 1483-1485. Biblioteca real del Turín. Italia.

DURERO, Alberto. *Melancolía I*. Grabado. 1514. Galeria Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania.

EL GRECO. *El bautismo de Cristo*. Óleo sobre lienzo. 1596-1600. Museo del Prado. Madrid, España.

REMBRANT. *Artemisa o Judith en el banquete de Holofores*. Rembrandt. Óleo sobre lienzo. 1634. Museo del Prado. Madrid. España.

FRAGONARD, Jean-Honore *El columpio*. 1767. Óleo sobre lienzo. Colección Wallace. Londres, Reino Unido.

DAVID, Jacques-Louis. *El juramento de los horacios*. Óleo sobre lienzo. 1784. Museo del Louvre. Paris, Francia.

CASPAR DAVID, Friedrich. *El caminante sobre el mar de nubes*. Óleo sobre tela. 1818. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania

MONET, Claude. *Bain à la Grenouillère*. Óleo sobre lienzo. 1869. Museo Metropolitano de Arte. Estados Unidos.

MATISSE, Henri. *La habitación en rojo*. Óleo sobre lienzo. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia. 1908.

DUCHAMP, MARCEL. *Desnudo bajando por las escaleras*. Óleo, canvas. 89 x 146 cm. Museo de Arte de Filadelfia. 1912.

GONCHAROVA, Natalia. *Ciclista*. 1913.

MALEVICH, Kazimir. *Suprematism (Supremuso No 58)*. 1916. Krasnodar, Museo de Arte. Rusia.

GRIS, Juan. *Botella y frutero*. 1919. Museo Thyssen. Madrid.

CORINTH, Lovis. *Ecce Homo*. Óleo sobre tela. 1925. Museo de Arte de Basilea, Suiza.

RODCHENKO, Alexander. *Rayo de la muerte*. Anuncio, cartel. 1925.

MONDRIAN, Piet. *Composition with Red Blue and Yellow*. Piet Mondrian. 1929. Museo Nacional. Belgrado, Serbia.

BRETON, André. *Mujer sentada con flores*. Lápiz sobre papel. Sin fecha.

PICABIA, Francis. *Love Parade*. Óleo, cartón. Colección privada. Sin fecha.

MAGRITTE, René. *La race blanche*. Tinta sobre papel. Sin fecha.

POLLOCK, Jackson. *Mural sobre terreno rojo indio*. Óleo. 1950. Museo de Arte Contemporáneo de Tehran, Irán.

ALBERS, Josef. *Estudio para Homenaje al Cuadrado: Hard, Softer, Soft Edge*. Óleo sobre masonita. 40 x 40 cm. 1964.

WARHOL, Andy. *Campbell's Soup. Cans*. Acrílico. 1962. MoMA. Nueva York, Estados Unidos.

FLAVIN, Dan. *The Nominal Tree (to William of Ockham)*. Instalación. 1963. Museo Guggenheim. Nueva York, Estados Unidos.

NEWMAN, Barnett. *Midnight blue*. 1970.

LEWITT, SOL. *Variaciones de un cubo incompleto*. 1974-1982.

SANDBACK, Fred. *Sin título (Estudio de escultura, construcción de cinco partes)*. Escultura. Dimensiones variables. 1987-2009.

DEL VALLE, César. *Retratos IV 4 a*. Lápiz, pared/ *Portraits IV 4 a*. Pencil, wall/ Dimensiones variables (portrait on natural scale) 2010.

DEL VALLE, César. *Ejercicios de equilibrio I*. Lápiz. hilo, alfileres, madera / *Balance exercises I*. Pencil, thread, pins, wood/ 90 x 700 cm. 2010.

DEL VALLE, César. *Precipicio I*. Lápiz, corte, papel/ *Precipice I*. Pencil, cutting, paper/ 40,5 x 29,7cm. 2010.

DEL VALLE, César. *Precipicio II*. Lápiz, corte, papel/ *Precipice II*. Pencil, cutting, paper/ 40,5 x 29,7cm. 2010.

DEL VALLE, César. *Ejercicios de equilibrio III*. Lápiz, papel / *Balance exercises III*. Pencil, paper / 100 x 70 cm. 2011.

DEL VALLE, César. *Precipicio III*. Lápiz, corte, papel/ *Precipice III*. Pencil, cutting, paper/ 40,5 x 29,7cm. 2011.

DEL VALLE, César. *Inmersión*. Tinta, papel. 100 x 70 cm c/u. 2011.

DEL VALLE, César. *Cubo (3)*. Tinta, papel (detalle) / Cube (3) Ink, paper (detail) 2011.

DÁVILA, José. *Homage to the square*. Acrilico, vidrio, soporte de madera. 2011.

DEL VALLE, César. *Círculo 1*. Grafito negro, papel. /Circle 1. Black graphite, paper / 20 x 13,7 cm. 2012.

DEL VALLE, César. *Círculo 2*. Grafito negro, papel. /Circle 2. Black graphite, paper / 20 x 13,7 cm. 2012.

DEL VALLE, César. *Círculo 3*. Grafito negro, papel. /Circle 3. Black graphite, paper / 20 x 13,7 cm. 2012.

DEL VALLE, César. *Círculo*. Grafito, papel. /Circle. Graphite, paper/ 20 x 13,7 cm. 2012.

DEL VALLE, César. *Cuadrado 1*. Grafito, papel/ Square 1. Graphite, paper/20 x 13,7 cm. 2012.

DEL VALLE, César. *Cuadrado 2*. Grafito, papel/ Square 1. Graphite, paper/20 x 13,7 cm. 2012.

DEL VALLE, César. *Cuadrado 3*. Carboncillo, papel/ Square 3. Charcoal, paper/20 x 13,7 cm. 2012.

DEL VALLE, César. *Adhesión*. Grafito negro, papel/ Untitled (graphite). Black graphite, paper / 100 x 70 x 12 cm / 2012.

DEL VALLE, César. *Adhesión*. Grafito negro, papel, alfileres; marco de madera, vidrio / Adhesion. Black graphite, paper, pins; wood frame, glass / 116 x 86 x 7 cm / 2012.

DEL VALLE, César. *Adhesión*. Grafito negro, papel, alfileres / Adhesion. Black graphite, paper, pins / 70 x 50 cm cada soporte / 2012.

DEL VALLE, César. *Exhaución (volumen)*. Papel, mesa de madera / Exhaustion (volume). paper, wood table / Tables: each 80 x 50 x 50 cm; paper volumes: each 10 x 10 x 10 cm / 2012.

DEL VALLE, César. *Exhaución (gráfico)*. Grafito, papel / Exhaustion (graphic). Graphite, paper / 70 x 50 cm cada soporte / 2012.

DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Réplica*. Lápiz, papel, pared (salón), escalera de madera/ Pencil,paper, wall (room), wood ladders/ Variable dimensions/ Banasta mediaciones. Rionegro, Antioquia.2012.

- DEL VALLE, César.GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin *Sin título*. Carboncillo, drywall, polvo de carboncillo, reproductor de audio/ Untitled. Charcoal, drywall, charcoal powder, audio player/ 2012.
- DEL VALLE, César. *Falsos Desarrollos*. Grafito negro, papel, cartón / Black graphite, paper, cardboard/ 100 x 100 x 100 cm. Estructura metálica, motor/ Metallic structure, engine / 340 x 130 cm. Museo de Arte Moderno. Medellín, Antioquia. 2012.
- DEL VALLE, César. *Límites y continuidad 3*. Lápiz, hilo, papel/ Pencil, thread, paper/25 x 17,5 cm. 2013.
- DEL VALLE, César. *Límites y continuidad 5*. Lápiz, papel/ Pencil, paper/ 25 x 17,5 cm. 2013.
- DEL VALLE, César. *Restos, diarios y estudios de un falso desarrollo*. Instalación. 2013.
- DEL VALLE, César. *Fuga*. Registro fotográfico de un lector de las libretas negras / *Escape*. Photographic record of a reader of the black notebooks / 2013.
- DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 1*. /Drawing notebook (proto-drawings)1. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.
- DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 2*. /Drawing notebook (proto-drawings) 2. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.
- DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 3*. /Drawing notebook (proto-drawings) 3. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.
- DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 4*. /Drawing notebook (proto-drawings) 4. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.
- DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 5*. /Drawing notebook (proto-drawings) 5. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.
- DEL VALLE, César. *Una serie de horizontes*. Video. 2013. Dimensiones Variables. Imagen 1: Rodrigo D: No futuro. Victor Gavria. 1990. Imagen 2: Melancholia. Lars Von Trier, 2011, Imagen 3: The Road. John Hillcoat. Cormac McCarthy. 2009.



- DEL VALLE, César. *Retrato 4*. Lápiz, papel/Portrait 4. Pencil, paper/ 25 x 17,5 cm. 2014.
- DEL VALLE, César. *Retrato 3*. Lápiz, papel/Portrait 3. Pencil, paper/ 25 x 17,5 cm. 2014.
- DEL VALLE, César. *Límites y continuidad 8*. Lápiz, papel rasgado / Pencil, ripped paper / 42 x 17,5 cm. 2014.
- DEL VALLE, César. *Escultura mínima*. Casa Tres Patios. Mina de grafito 0.5 mm, salón / Graphite mine 0.5 mm, room. Dimensiones variables. 2014.
- DEL VALLE, César. *Variaciones de un cubo incompleto, a partir de Sol Lewitt / Variations of incomplete open cubes, from Sol Lewitt / Minas de grafito 0.5 mm, hilo, mesa / Graphite leads 0.5 mm, thread / 2014, 2016.*
- DEL VALLE, César. *Variaciones de un cubo incompleto, a partir de Sol Lewitt. Variación 11-1*. Minas de Grafito 0.5mm, hilo/ Graphite leads 0.5mm, thread. 2014-2016.
- DEL VALLE, César. *Nacimiento* (Detalle de la instalación). Cinta adhesiva invisible, luz negra, Sala subsuelo/ Nacimiento (source). Invisible adhesive tape, UV light, room/ Museo de Arte de Pereira. 2016.
- DEL VALLE, César. Planta del Museo de Arte de Pereira y estudio para *Nacimiento*/ Layout of Museo de Arte de Pereira and study for *Nacimiento*. (source).
- DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Hoja 2. / Sheet 2. / Papel calcante / Tracing paper/ 20,7 x 26 cm/ 2017.*
- DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Círculo 2(giro 2). / Circle 2 (twist 2). / Hoja de libreta/ Sketchbook sheet/ 20,7 x 26 cm./ 2017.*
- DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Línea 1. / Line 1. / Hoja de libreta, hilo/ Sketchbook sheet, thread 20,7 x 26 cm/ 2017.*
- DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Cuadrado 4. / Square 4. / Hoja de libreta, grafito,papel calcante/ Sketchbook sheet, tracing paper/ 20,7 x 26 cm/ 2017.*
- DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Cuadrado 2. / Square 2. / Hoja de libreta, grafito, papel calcante, cinta invisible/ Sketchbook sheet, tracing paper, invisible tape/ 20,7 x 26 cm/ 2017.*
- GOMES, Fernanda. *Sin título*. Madera, seda. 26 x 31.2 x 2.5 cm, 10 1/4 x 12 1/4 x 1 ins. 2017.
- DEL VALLE, CÉSAR. *Diurno* (detalle). Cinta de enmascarar / Diurno (detail). Masking tape / La Balsa Galería, Medellín. 2019.

ZAPATA GAVIRIA, ANA CRISINA. Corpus de obra César del Valle. Periodo 2010-2019. Presentación Power point. Medellín. 2019.

ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 08/10/2019.

ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 28/01/2020.

ZAPATA GAVIRIA, Ana Cristina. Entrevista a César del Valle, Medellín. Entrevista grabada y transcrita. Inédita, 26/02/2021.

ZAPATA GAVIRIA, ANA CRISINA. Corpus de obra César del Valle. Periodo 2010-2019. Presentación Power point. Medellín. 2019.

### **Fuentes secundarias**

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Ediciones Paidós, Barcelona. 1999.

GOMBRICH, Ernst H. *La Historia del arte*. Phaidon, Londres 1950.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Vol. 1. Ed. Labor S.A, Barcelona, 1982.

KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En: Hal Foster, J. Baudrillard, J. Habermas, E. Said y otros. *La Posmodernidad*. Kairos editorial, Barcelona. 1985.

KOSUTH, Joseph. *El arte después de la filosofía*. 1969.

MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Taschen, Köln. 2005.

MOLINA GÓMEZ, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Ediciones Catedra, Madrid. 2002.

RUBIANO CABALLERO, Germán. *El dibujo En Colombia*. Editorial Unibiblos, Bogotá. 2001.

### **Fuentes complementarias**

ACHA Juan. *Teoría del Dibujo. Su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán, México. 2009.

- ARIAS, Claudia. *Pensar el dibujo: la reflexión de César del Valle*. 24 de septiembre 2013. Recuperado de: [https://revistadiners.com.co/artes/5559\\_pensar-el-dibujo-la-reflexion-de-cesar-del-valle/](https://revistadiners.com.co/artes/5559_pensar-el-dibujo-la-reflexion-de-cesar-del-valle/)
- GARZO, Isabel. *Dibujos a lápiz que dialogan con el papel que lo sostiene..* 25 de Julio 2015. Recuperado de: <https://www.yorokobu.es/cesar-del-valle/>
- MONTOYA, Armando. *Resonancias de un origen. A propósito de Nacimiento*, una exposición de César del Valle. Recuperado de: <http://delvallecardona.blogspot.com/search/label/Textos>
- OCAÑA, Juan Camilo. *El dibujo expandido en la obra de César del Valle*. 2015. Revista de Pensamiento Estético e Historia del Arte. Recuperado de: [https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-estetica-pdf/segunda\\_ed/9.dibujoexpandido.pdf](https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-estetica-pdf/segunda_ed/9.dibujoexpandido.pdf)
- PIEDRAHITA, Lucrecia. *El dibujo implicado. La obra de César del Valle*. 30 de septiembre 2010. Recuperado de: <http://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/el-dibujo-implicado-la-obra-de-cesar-del-valle-coleccionable-3-de-papel-calco/6920>
- RESTREPO AGUDELO, Juan Esteban. *Las paradojas de César del Valle*. 15 de mayo 2012. Recuperado de: [https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/las\\_paradojas\\_de\\_cesar\\_del\\_valle.php](https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/las_paradojas_de_cesar_del_valle.php)
- SERRANO, Eduardo. *Reflexiones desde la realidad y la ficción*. 2008. Recuperado de: <http://delvallecardona.blogspot.com/search/label/Textos>
- WOODFORD, Susan. *Introducción a la Historia del Arte: Grecia y Roma*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1995.

## **Cibergrafía**

AGUIRRE L. Verónica. *El campo expandido*. Recuperado de: <http://lofscapes.com/el-campo-expandido/>

ÁLAMO, PILAR. Características generales de la pintura gótica, y la escuela de los primitivos flamencos. 28 de enero 2012. Recuperada de:

<http://pincelyburil2.blogspot.com/2012/01/caracteristicas-generales-de-la-pintura.html>

ARTISHOCK, Revista de arte contemporáneo. Papeles surrealistas: dibujos y pinturas del surrealismo en las colecciones del MNBA. 25 de marzo 2013. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2013/03/25/papeles-surrealistas-dibujos-pinturas-del-surrealismo-las-colecciones-del-mnba/>

APARENCES.NET. El manierismo. Recuperada de: <https://www.aparences.net/es/periodos/el-manierismo/el-estilo-manierista/>

BETANCOURT, Amparo Arte del Neolítico. 11 de abril 2013.. Ejemplo de la representación de la figura humana en la pintura del Neolítico. Recuperado en: <http://historiadelaenseñanza.blogspot.com/2013/04/arte-del-neolitico.html>

CALVO SANTOS, Miguel. Historia del arte (HA!). Blog virtual. Recuperado de: <https://historia-arte.com/>

COSTAS, Carolina. Historial de diseño. Blog virtual. Recuperada de: <https://historialdedisenio.wordpress.com/>

DELGADO, PABLO. *La primera academia del mundo fue de diseño*. 24 de marzo 2021. Recuperado en: <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/arte/la-primera-academia-del-mundo-fue-de-diseno.html>

DEL VALLE, César. CV. (hoja de vida) Recuperada de: [http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv\\_10.html](http://delvallecardona.blogspot.com/p/cv_10.html)

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Hiperrealismo. Actualización 2020. Recuperada de: <https://dle.rae.es/hiperrealismo>

ESCALLON, Ana María. El dibujo conceptual. 5 de marzo 2016. Recupero de: <https://www.las2orillas.co/el-dibujo-conceptual/>

GALERIA VIRTUAL DE ARTE GRIEGO. 20 de octubre 2012. Obra anónima. *Simposio, Tumba del nadador*. Fresco. 480 a.C. Museo Paestum, Italia. Recuperado en: <http://artegriegogaleriavirtual.blogspot.com/2012/10/pinturas-periodos-arcaico-clasico-y.html>

GIRALDO, Sol Astrid. *Caminando el viejo camino del dibujo con zapatos nuevos*. 22 de junio 2007. Artículo para el MDE07. Recuperada de: <http://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/sala-de-prensa/prensa/dibujo-contemporaneo/>

- GROYS, Boris. Topología del arte contemporáneo.2009. Recuperada de: <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- GOMEZ RODRIGUEZ, Eduardo. Características generales de la pintura renacentista. Recuperada de: <http://www.edugoro.org/blog/caracteristicas-generales-de-la-pintura-renacentista/>
- HERRERA, EDEL. Renacimiento, manierismo, barroco, y rococó. 8 de febrero 2016. Recuperada de: <https://edelherrera.wordpress.com/2016/02/08/renacimiento-manierismo-barroco-y-rococo/>
- HISTORIADELVESTIDO1.BLOGSPOT.ES. Características del estilo Neoclásico. Recuperado de: <http://historiadelvestido1.blogspot.es/1272959820/renacimiento-barroco-rococo-neocl-sico-y-romanticismo/>
- LA CAMARA DEL ARTE. Bisonte erguido. 03 de abril 2016. Recuperado de: <https://www.lacamaradelarte.com/2016/04/bisonte-erguido.html>
- LA CAMARA DEL ARTE. Cueva de Lascaux. 08 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://www.lacamaradelarte.com/2020/05/cueva-de-lascaux.html>
- LASSO, Sara. *Arte Neolítico: pintura, escultura, arquitectura y cerámica*. 1 de noviembre 2019. Ejemplo de pintura esquematizada del Neolítico. Gua Tambum, Malasia. Recuperado en: <https://www.about espanol.com/arte-neolitico-pintura-escultura-arquitectura-y-ceramica-179958>
- LEWITT, Sol. Párrafos sobre arte conceptual. 1967. Recuperada de: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel\\_garcia/wp-content/uploads/2015/05/P%C3%A1rrafos-sobre-Arte-Conceptual-Sol-LeWitt.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2015/05/P%C3%A1rrafos-sobre-Arte-Conceptual-Sol-LeWitt.pdf)
- LONDOÑO BERNAL, Moisés. Trabajo de grado Nociones del dibujo (expandido) para el título Maestro en Artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. 2014; p. 39. Recuperada de: [https://issuu.com/moiseslondonob/docs/dibujo-expandido-moises-londo\\_o](https://issuu.com/moiseslondonob/docs/dibujo-expandido-moises-londo_o)
- MAC.UCHILE. CLCONTENT. Ficha biográfica Marcel Duchamp. Recuperada de: [http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha\\_biografia\\_marcel\\_duchamp.pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_biografia_marcel_duchamp.pdf)
- MORENO, JUAN. Pintura románica: características generales. 23 de agosto 2017. Recuperada de: <https://www.unprofesor.com/ciencias-sociales/pintura-romantica-caracteristicas-generales-1892.html>

- MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES DE CHILE. Papeles Surrealistas. Catálogo. 2013. Obra: *Mujer sentada con flores*. André Breton. Lapiz sobre papel. Sin fecha. Recuperado de: [https://www.mnba.gob.cl/617/articles-9423\\_archivo\\_01.pdf](https://www.mnba.gob.cl/617/articles-9423_archivo_01.pdf) acceso el 26/06/2021.
- SOTO, Orlando. El dibujo en el renacimiento. 15 de mayo 2007. Recuperada de: <https://listindiario.com/puntos-de-vista/2007/05/15/12967/el-dibujo-en-el-renacimiento>
- RAFFINO, Estela María. Cubismo. Argentina. Para: concepto.de . 24 de julio 2020. Recuperada de: <https://concepto.de/cubismo/>
- REPRO- ARTE. Pintura Neolítica. Ejemplo de pintura estilizada del Neolítico. Recuperado en: <https://www.repro-arte.com/historia-arte/neolitico/>
- ROCA, José. Oscar Muñoz, *Protogafías*. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/oscar-munoz/>
- UM.ES. Las vanguardias artísticas históricas. Otras tendencias recientes. Recuperada de: <https://www.um.es/documents/3239701/10301477/vanguardias.pdf/6e9cf8df-2ee3-410d-9055-d258b46f1ad7>
- WIKIART. Dan Flavin. Obra: *The Nominal Three (to William of Ockham)*. Dan Flavin. Instalación. 1963. Museo Guggenheim. Nueva York, Estados Unidos. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/dan-flavin/the-nominal-three-to-william-of-ockham-1963>
- WIKIART. Francis Picabia. Obra: *Love Parade*. Francis Picabia. Óleo, cartón. Colección privada. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/francis-picabia/love-parade>
- WIKIOO. Alexander Rodchenko. Obra: *Rayo de la muerte*. Alexander Rodchenko. Anuncio, cartel. 1925. Recuperado de: <https://wikioo.org/es/artist.php?name=Alexander%20Rodchenko>
- WIKIPEDIA. Pintura del antiguo Egipto. Pintura mural de cámara funeraria del antiguo Egipto. Imperio Nuevo. Dinastía XVIII, hacia 1500 ≈1450 a.C. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_del\\_Antiguo\\_Egipto](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_del_Antiguo_Egipto)
- WIKIPEDIA. Retratos de El Fayum. 17 de abril 2021. Pintura de anónimo. Siglo II. Museo del Louvre, Paris, Francia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Retratos\\_de\\_El\\_Fayum](https://es.wikipedia.org/wiki/Retratos_de_El_Fayum)

WIKIPEDIA. Pintura Paleocristiana. 9 de junio 2021. Detalle de la escena de *la Anunciación* (arriba) y *la Adoración de los Magos* (abajo). Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_paleocristiana](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_paleocristiana)

WIKIPEDIA. Pintura Bizantina. 23 de mayo 2021. Ejemplo de pintura bizantina sobre pergamino. Siglo X.. Recuperada en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_bizantina](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_bizantina)

WIKIPEDIA. Pintura Románica. 14 de junio 2021. Ejemplo de pintura románica Anunciación de la Iglesia de Sant Pere de Sorpe. Alto Aneu, España. Siglo XII. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_rom%C3%A1nica](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_rom%C3%A1nica)

WIKIPEDIA. Lamentación sobre cristo muerto (Giotto). 3 de mayo de 2021. Detalle de la pintura *Lamentación sobre Cristo muerto* de Giotto. Fresco. 1305-1306. Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n\\_sobre\\_Cristo\\_muerto\\_\(Giotto\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Giotto))

WIKIPEDIA. El nacimiento de Venus. (Botticelli). 16 de junio 2021. Obra: *El nacimiento de Venus*. Sandro Botticelli. 1482-1485. Temple sobre lienzo. Galería Uffizi, Florencia, Italia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_nacimiento\\_de\\_Venus\\_\(Botticelli\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_(Botticelli))

WIKIPEDIA. Head of a woman (Turin). 24 de enero 2021. *Cabeza de una joven mujer*. Leonardo Da Vinci. Dibujo en punta de plata. 1483-1485. Biblioteca real del Turín. Italia. Recuperado en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Head\\_of\\_a\\_Woman\\_\(Leonardo,\\_Turin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Head_of_a_Woman_(Leonardo,_Turin))

WIKIPEDIA. Melancolía I. 10 de mayo 2021. *Melancolía I*. Alberto Durero. Grabado. 1514. Galeria Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa\\_I](https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa_I)

WIKIPEDIA. El bautismo de Cristo. (Retablo de María de Aragón). 8 de abril 2021. *El bautismo de Cristo*. El Greco. Óleo sobre lienzo. 1596-1600. Museo del Prado. Madrid, España. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_bautismo\\_de\\_Cristo\\_\(Retablo\\_de\\_Mar%C3%ADa\\_Da\\_de\\_Arag%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_bautismo_de_Cristo_(Retablo_de_Mar%C3%ADa_Da_de_Arag%C3%B3n))

- WIKIPEDIA. Artemisa (Rembrandt). 18 de febrero 2020. *Artemisa o Judith en el banquete de Holofernes*. Rembrandt. Óleo sobre lienzo. 1634. Museo del Prado. Madrid. España. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Artemisa\\_\(Rembrandt\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Artemisa_(Rembrandt)).
- WIKIPEDIA. El columpio (Fragonard). 30 de septiembre 2020. Obra: *El columpio*. Jean-Honore Fragonard. 1767. Óleo sobre lienzo. Colección Wallace. Londres, Reino Unido. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_columpio\\_\(Fragonard\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_columpio_(Fragonard))
- WIKIPEDIA. Juramento de los horacios. 17 de mayo 2021. Obra: *El juramento de los horacios*. Jacques-Louis David. Óleo sobre lienzo. 1784. Museo del Louvre. Paris, Francia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Juramento\\_de\\_los\\_Horacios](https://es.wikipedia.org/wiki/Juramento_de_los_Horacios)
- WIKIPEDIA. El caminante sobre el mar de nubes. 11 de junio 2021. Obra: *El caminante sobre el mar de nubes*. Caspar David Friedrich. Óleo sobre tela. 1818. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_caminante\\_sobre\\_el\\_mar\\_de\\_nubes](https://es.wikipedia.org/wiki/El_caminante_sobre_el_mar_de_nubes)
- WIKIPEDIA. La Grenouillère. 23 de Junio 2020. Obra: *Bain à la Grenouillère*. Claude Monet. Óleo sobre lienzo. 1869. Museo Metropolitano de Arte. Estados Unidos. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Grenouill%C3%A8re](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Grenouill%C3%A8re)
- WIKIPEDIA. Archivo: Corinth Ecce Homo.jpg. 27 de junio 2011. Obra: *Ecce Homo*. Lovis Corinth. Óleo sobre tela. 1925. Museo de Arte de Basilea, Suiza. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Corinth\\_Ecce\\_homo.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Corinth_Ecce_homo.jpg)
- WIKIPEDIA. Juan Gris. 23 de junio 2021. Obra: *Botella y frutero*. Juan Gris. 1919. Museo Thyssen. Madrid, España. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Gris](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Gris)
- WIKIPEDIA. Futurismo. 11 de junio 2021. Obra: *Ciclista*. Natalia Goncharova. 1913. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Futurismo>
- WIKIPEDIA. Suprematismo. 18 de Agosto 2020. Obra: *Suprematism (Supremuso No 58)*. Kazimir Malevich. 1916. Krasnodar, Museo de Arte. Rusia. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Suprematismo>
- WIKIPEDIA. Composition with red, blue and yellow. 8 de Junio de 2021. Obra: *Composition with Red Blue and Yellow*. Piet Mondrian. 1929. Museo Nacional. Belgrado, Serbia. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Composition\\_with\\_Red\\_Blue\\_and\\_Yellow](https://en.wikipedia.org/wiki/Composition_with_Red_Blue_and_Yellow)



- WIKIPEDIA. Mural on Indian Red Ground. 31 de marzo 2021. Obra: *Mural sobre terreno rojo indio*. Jackson Pollock. Óleo. 1950. Museo de Arte Contemporáneo de Tehran, Irán. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mural\\_on\\_Indian\\_Red\\_Ground](https://en.wikipedia.org/wiki/Mural_on_Indian_Red_Ground)
- WIKIPEDIA, Pintura gótica. 13 de abril 2021. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_g%C3%B3tica](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_g%C3%B3tica)
- WIKIPEDIA, Pintura manierista. 25 de octubre 2020. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_manierista](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_manierista)
- WIKIPEDIA. Poussinistas y rubenistas. 31 de marzo 2021. Recuperada de: [https://es.qwe.wiki/wiki/Poussinists\\_and\\_Rubenists](https://es.qwe.wiki/wiki/Poussinists_and_Rubenists)
- WIKIPEDIA. Pintura romántica. 22 de abril 2021. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_rom%C3%A1ntica](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_rom%C3%A1ntica)
- WIKIPEDIA. Vanguardismo. 31 de mayo 2021. Recuperada de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>
- WIKIPEDIA. Constructivismo (arte). 16 de diciembre 2020. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Constructivismo\\_\(arte\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Constructivismo_(arte))
- WIKIPEDIA. Neoplasticismo. 18 de agosto 2020. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Neoplasticismo>
- WIKIPEDIA. Arte Pop. 26 de mayo 2021. Recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_pop](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_pop)

## ANEXOS

### Anexo 1. Imágenes

**\*Nota:** Todas las imágenes relacionadas con la obra del artista César del Valle que aparecen en este Anexo, han sido proporcionadas de las páginas web personales del artista donde publica su trabajo.<sup>135</sup>

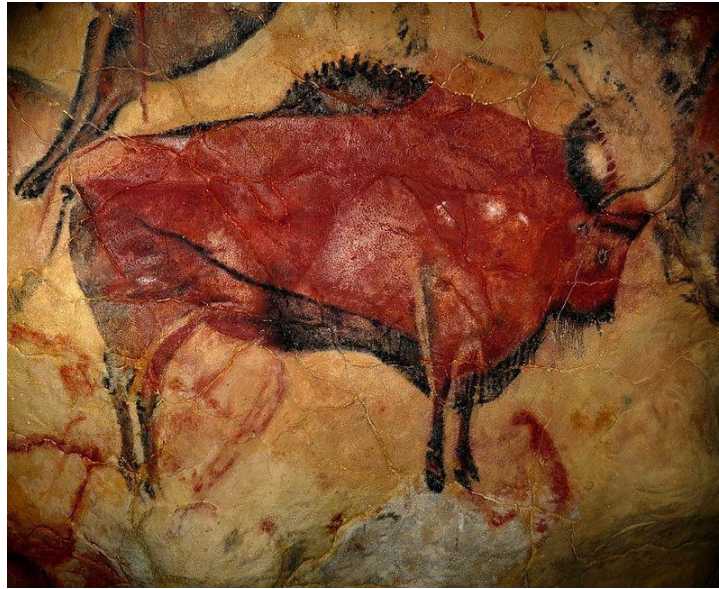


Figura 1. Anónimo. Bisonte erguido. Periodo magdalenense III. (15.000 – 12.000 a.C.). Pintura rupestre. carbón vegetal para el contorno y óxido de hierro en polvo para el relleno. Altamira. España.<sup>136</sup>

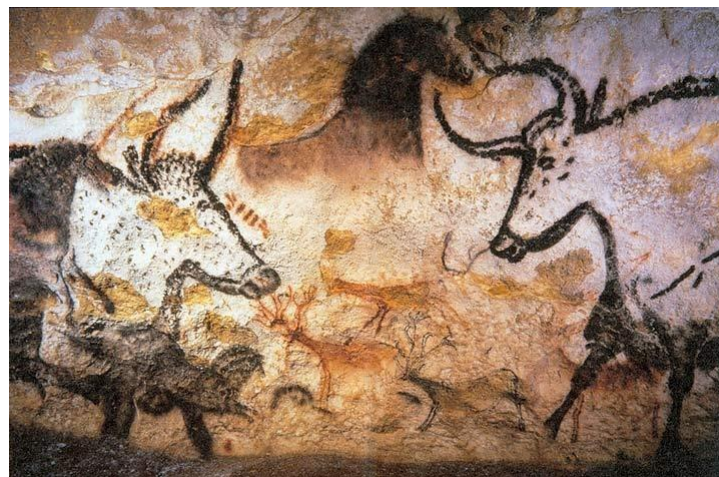


Figura 2. Anónimo. Fotografía de animal pintado en la cueva de Lascaux. Periodo magdalenense entre el 17.000 y 18.000 a. C. Silex, carbón, óxido de magnesio. Arte rupestre paleolítico superior. Dordoña, Francia.<sup>137</sup>

<sup>135</sup>DEL VALLE, César. Páginas web del artista: <http://delvallecardona.blogspot.com/> y <https://www.behance.net/CesarDelValle>

<sup>136</sup>LA CAMARA DEL ARTE. Bisonte erguido. 03 de abril 2016. Recuperado de: <https://www.lacamaradelarte.com/2016/04/bisonte-erguido.html>

<sup>137</sup>LA CAMARA DEL ARTE. Cueva de Lascaux. 08 de mayo de 2021. Recuperado de: <https://www.lacamaradelarte.com/2020/05/cueva-de-lascaux.html>



Figura 3. Anónimo. Ejemplo de arte neolítico: pintura rupestre esquematizada. Periodo Neolítico. Entre el 7000 y 2000 a.C. Gua Tambum, Malasia. <sup>138</sup>



Figura 4. Anónimo. Periodo Neolítico. Entre el 7000 y 2000 a.C. <sup>139</sup>

<sup>138</sup>LASSO, Sara. *Arte Neolítico: pintura, escultura, arquitectura y cerámica*. 1 de noviembre 2019. Ejemplo de pintura esquematizada del Neolítico. Gua Tambum, Malasia. Recuperado en: <https://www.aboutespanol.com/arte-neolitico-pintura-escultura-arquitectura-y-ceramica-179958> acceso el 22/06/2021.

<sup>139</sup>REPRO- ARTE. Pintura Neolítica. Ejemplo de pintura estilizada del Neolítico. Recuperado en: <https://www.repro-arte.com/historia-arte/neolitico/> acceso el 22/06/2021.

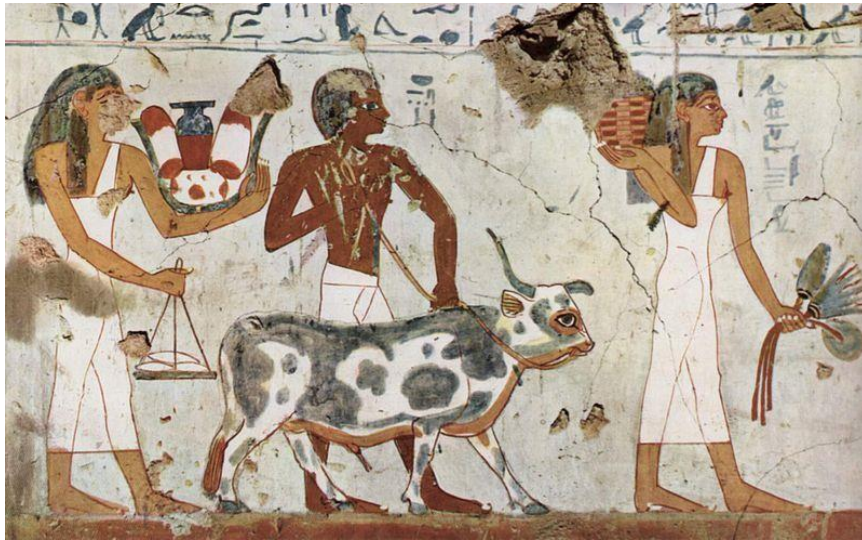


Figura 6. Anónimo. Pintura mural de cámara funeraria del antiguo Egipto. Imperio Nuevo. Dinastía XVIII, hacia 1500 ≈1450 a.C.<sup>140</sup>



Figura 7. Anónimo. *Simposio, Tumba del nadador* (detalle). 480 a.C. Fresco. Museo Paestum, Italia.<sup>141</sup>

<sup>140</sup>WIKIPEDIA. Pintura del antiguo Egipto. Pintura mural de cámara funeraria del antiguo Egipto. Imperio Nuevo. Dinastía XVIII, hacia 1500 ≈1450 a.C. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_del\\_Antiguo\\_Egipto](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_del_Antiguo_Egipto) acceso el 22/06/2021.

<sup>141</sup>GALERIA VIRTUAL DE ARTE GRIEGO. 20 de octubre 2012. Obra anónima. *Simposio, Tumba del nadador*. Fresco. 480 a.C. Museo Paestum, Italia. Recuperado en: <http://artegriegogaleriavirtual.blogspot.com/2012/10/pinturas-periodos-arcaico-clasico-y.html> acceso el 22/06/2021.



Figura 8. Anónimo. *Las tres gracias*. Siglo IV a.C. Fresco. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles. <sup>142</sup>



Figura 9. Anónimo. *Fresco de la tumba de Filipo II*. 360-310 a.C. Fresco. Museo de Vergilia, Pierfa .<sup>143</sup>

<sup>142</sup>GALERIA VIRTUAL DE ARTE GRIEGO. 20 de octubre 2012. Obra anónima. *Las tres gracias*. Fresco. Siglo IV a.C. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles. Recuperado en: <http://artegriegogaleriavirtual.blogspot.com/2012/10/pinturas-periodos-arcaico-clasico-y.html> acceso el 22/06/2021.

<sup>143</sup>GALERIA VIRTUAL DE ARTE GRIEGO. 20 de octubre 2012. Obra anónima. *Fresco de la tumba de Filipo II*. Fresco. 360-310 a.C. Museo de Vergilia, Pierfa. Recuperado en: <http://artegriegogaleriavirtual.blogspot.com/2012/10/pinturas-periodos-arcaico-clasico-y.html> acceso el 22/06/2021.



Figura 10. Anónimo. Retratos de El Fayum. Siglo II. Museo del Louvre, Paris, Francia.<sup>144</sup>



Figura 11. Anónimo. *La Anunciación* (arriba) y *la Adoración de los Magos* (abajo) (detalle). Entre el siglo I y el siglo VI d. C.<sup>145</sup>

<sup>144</sup>WIKIPEDIA. Retratos de El Fayum. 17 de abril 2021. Pintura de anónimo. Siglo II. Museo del Louvre, Paris, Francia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Retratos\\_de\\_El\\_Fayum](https://es.wikipedia.org/wiki/Retratos_de_El_Fayum) acceso el 25/06/2021.

<sup>145</sup>WIKIPEDIA. Pintura Paleocristiana. 9 de junio 2021. Detalle de la escena de *la Anunciación* (arriba) y *la Adoración de los Magos* (abajo). Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_paleocristiana](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_paleocristiana) acceso el 25/06/2021.



Figura 12. Anónimo. Pintura medieval paleocristiana en Ábside de la Basílica de Santa Prudenciana. Entre el siglo I y el siglo VI. d. C. Roma <sup>146</sup>

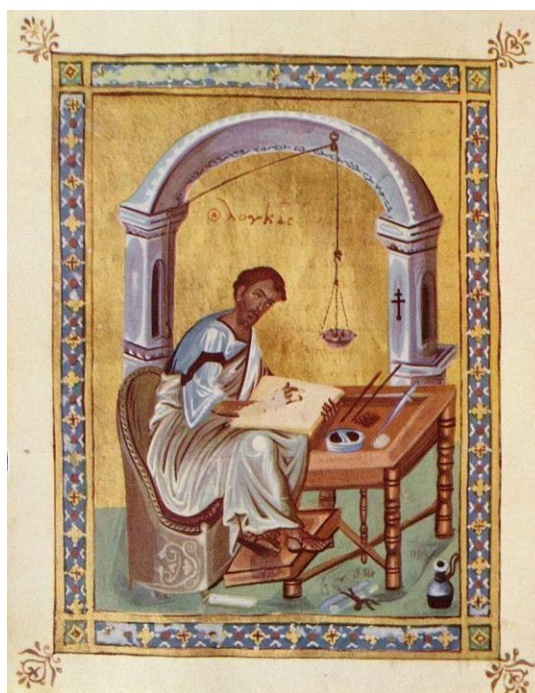


Figura 13. Anónimo. Pintura bizantina sobre pergamino. Siglo X. <sup>147</sup>

<sup>146</sup>WIKIPEDIA. Pintura Paleocristiana. 9 de junio 2021. Ejemplo de pintura medieval paleocristiana en Ábside de la Basílica de Santa Prudenciana. Roma. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_paleocristiana](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_paleocristiana) acceso el 25/06/2021.

<sup>147</sup>WIKIPEDIA. Pintura Bizantina. 23 de mayo 2021. Ejemplo de pintura bizantina sobre pergamino. Siglo X. Recuperada en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_bizantina](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_bizantina) acceso el 25/06/2021.

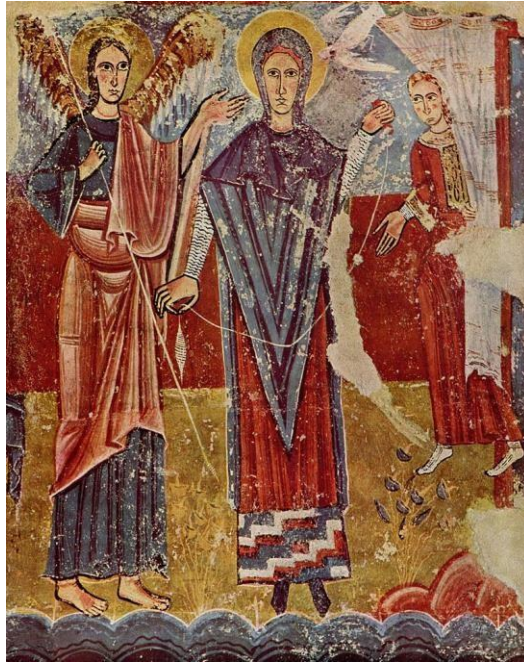


Figura 14. Anónimo. Anunciación de la Iglesia de Sant Pere de Sorpe. Siglo XII. Alto Aneu, España <sup>148</sup>



Figura 15. Giotto. *Lamentación sobre Cristo muerto* (detalle). 1305-1306. Fresco. Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia. <sup>149</sup>

<sup>148</sup>WIKIPEDIA. Pintura Románica. 14 de junio 2021. Ejemplo de pintura románica Anunciación de la Iglesia de Sant Pere de Sorpe. Alto Aneu, España. Siglo XII. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_rom%C3%A1nica](https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_rom%C3%A1nica) acceso el 25/06/2021.

<sup>149</sup>WIKIPEDIA. Lamentación sobre Cristo muerto (Giotto). 3 de mayo de 2021. Detalle de la pintura *Lamentación sobre Cristo muerto* de Giotto. Fresco. 1305-1306. Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n\\_sobre\\_Cristo\\_muerto\\_\(Giotto\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Giotto)) acceso el 25/06/2021.



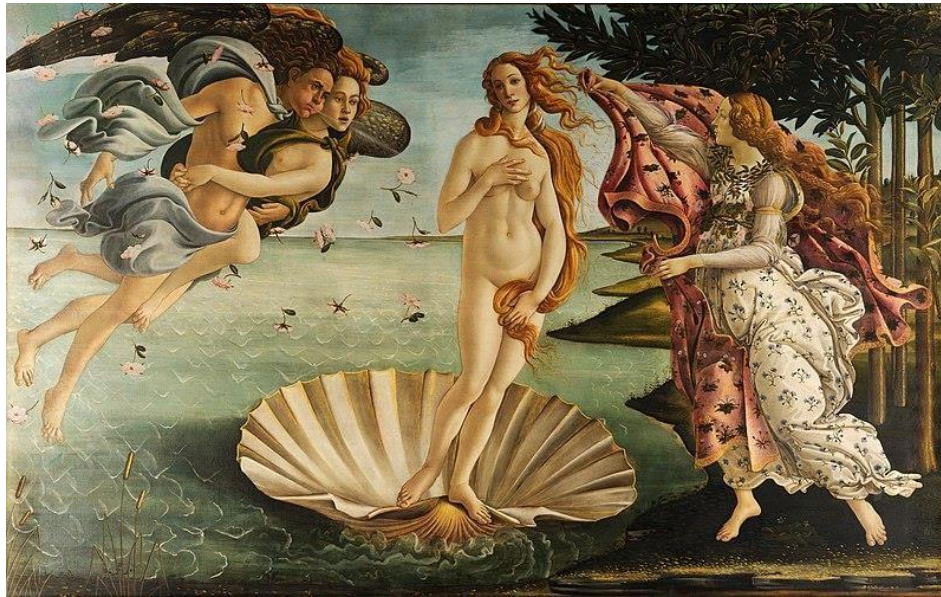


Figura 16. Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*. 1482-1485. Temple sobre lienzo. Galería Uffizi, Florencia, Italia.<sup>150</sup>



Figura 17. Leonardo Da Vinci. *Cabeza de una joven mujer*. 1483-1485. Dibujo en punta de plata. Biblioteca real del Turín. Italia.<sup>151</sup>

<sup>150</sup>WIKIPEDIA. El nacimiento de Venus. (Botticelli). 16 de junio 2021. Obra: *El nacimiento de Venus*. Sandro Botticelli. 1482-1485. Temple sobre lienzo. Galería Uffizi, Florencia, Italia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_nacimiento\\_de\\_Venus\\_\(Botticelli\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_(Botticelli)) acceso el 25/06/2021.

<sup>151</sup>WIKIPEDIA. Head of a woman (Turín). 24 de enero 2021. *Cabeza de una joven mujer*. Leonardo Da Vinci. Dibujo en punta de plata. 1483-1485. Biblioteca real del Turín. Italia. Recuperado en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Head\\_of\\_a\\_Woman\\_\(Leonardo,\\_Turin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Head_of_a_Woman_(Leonardo,_Turin)) acceso el 25/06/2021.



Figura 18. Alberto Durero. *Melancolía I*. 1514. Grabado. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania.<sup>152</sup>



Figura 19. El Greco. *El bautismo de Cristo*. 1596-1600. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid, España.<sup>153</sup>

<sup>152</sup>WIKIPEDIA. Melancolía I. 10 de mayo 2021. *Melancolía I*. Alberto Durero. Grabado. 1514. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa\\_I](https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa_I) acceso el 25/06/2021.

<sup>153</sup>WIKIPEDIA. El bautismo de Cristo. (Retablo de María de Aragón). 8 de abril 2021. *El bautismo de Cristo*. El Greco. Óleo sobre lienzo. 1596-1600. Museo del Prado. Madrid, España. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_bautismo\\_de\\_Cristo\\_\(Retablo\\_de\\_Mar%C3%ADa\\_de\\_Arag%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_bautismo_de_Cristo_(Retablo_de_Mar%C3%ADa_de_Arag%C3%B3n)) acceso el 25/06/2021.



Figura 20. Rembrandt. *Artemisa o Judith en el banquete de Holofernes*. 1634. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid. España.<sup>154</sup>



Figura 21. Jean-Honore Fragonard. *El columpio*. 1767. Óleo sobre lienzo. Colección Wallace. Londres, Reino Unido.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup>WIKIPEDIA. Artemisa (Rembrandt). 18 de febrero 2020. *Artemisa o Judith en el banquete de Holofernes*. Rembrandt. Óleo sobre lienzo. 1634. Museo del Prado. Madrid. España. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Artemisa\\_\(Rembrandt\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Artemisa_(Rembrandt)) acceso el 25/06/2021.

<sup>155</sup>WIKIPEDIA. El columpio (Fragonard). 30 de septiembre 2020. Obra: *El columpio*. Jean-Honore Fragonard. 1767. Óleo sobre lienzo. Colección Wallace. Londres, Reino Unido. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_columpio\\_\(Fragonard\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_columpio_(Fragonard)) acceso el 26/06/2021.



Figura 22. Jacques-Louis David. *El juramento de los horacios*. 1784. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre. Paris, Francia.<sup>156</sup>

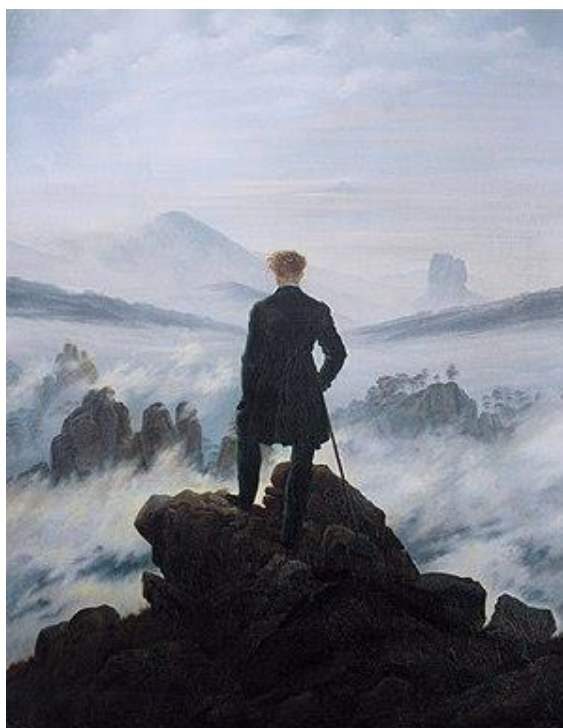


Figura 23. Caspar David Friedrich. *El caminante sobre el mar de nubes*. 1818. Óleo sobre tela. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.<sup>157</sup>

<sup>156</sup>WIKIPEDIA. Juramento de los horacios. 17 de mayo 2021. Obra: *El juramento de los horacios*. Jacques-Louis David. Óleo sobre lienzo. 1784. Museo del Louvre. Paris, Francia. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Juramento\\_de\\_los\\_Horacios](https://es.wikipedia.org/wiki/Juramento_de_los_Horacios) acceso el 26/06/2021.

<sup>157</sup>WIKIPEDIA. El caminante sobre el mar de nubes. 11 de junio 2021. Obra: *El caminante sobre el mar de nubes*. Caspar David Friedrich. Óleo sobre tela. 1818. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_caminante\\_sobre\\_el\\_mar\\_de\\_nubes](https://es.wikipedia.org/wiki/El_caminante_sobre_el_mar_de_nubes) acceso el 26/06/2021.

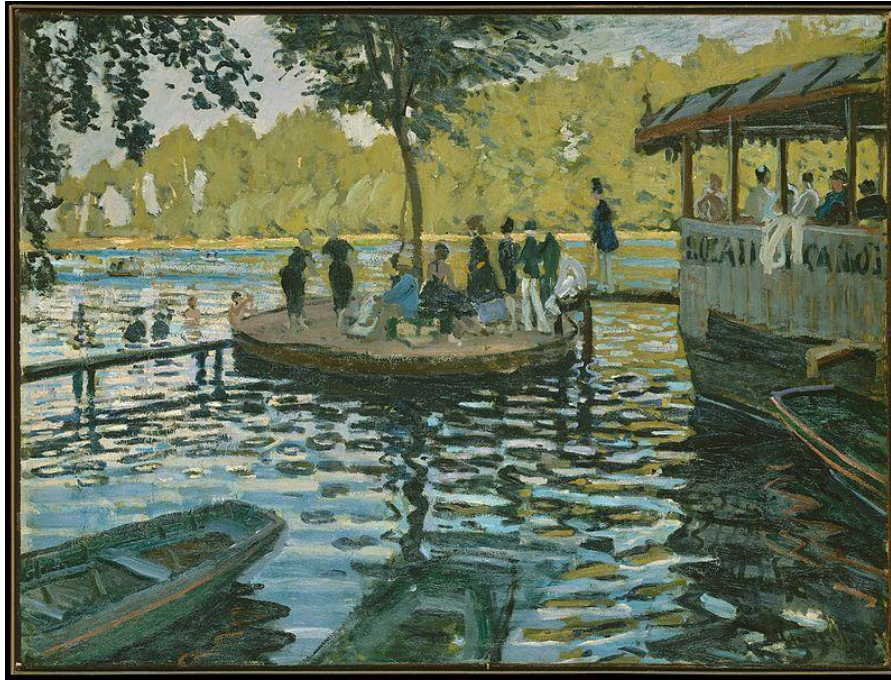


Figura 24. Claude Monet. *Bain à la Grenouillère*. 1869. Óleo sobre lienzo. Museo Metropolitano de Arte. Estados Unidos.<sup>158</sup>



Figura 25. Henri Matisse. *La desserte*. 1908. Óleo. Hermitage. San Petersburgo, Rusia.<sup>159</sup>

<sup>158</sup>WIKIPEDIA. La Grenouillère. 23 de Junio 2020. Obra: *Bain à la Grenouillère*. Claude Monet. Óleo sobre lienzo. 1869. Museo Metropolitano de Arte. Estados Unidos. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Grenouill%C3%A8re](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Grenouill%C3%A8re) acceso el 26/06/2021.  
<sup>159</sup>CALVO SANTOS, Miguel. Armonía en rojo. Una de las obras más conocidas de Matisse. 10 de julio 2015. Obra: *La desserte*. Henri Matisse. Óleo. 1908. Hermitage. San Petersburgo, Rusia. Recuperado en : <https://historia-arte.com/obras/armonia-en-rojo> acceso el 26/06/2021.

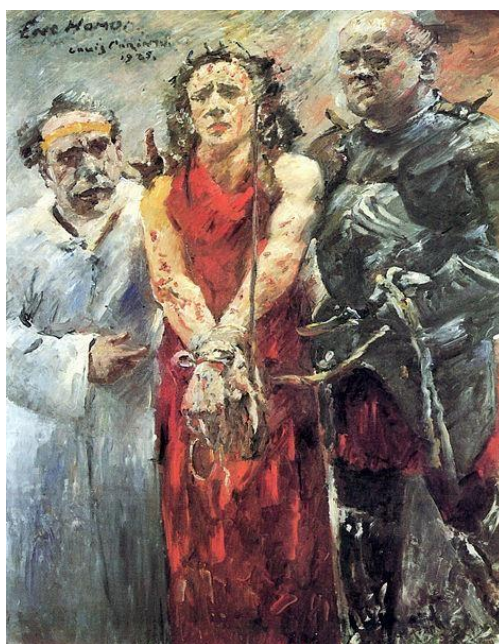


Figura 26. Lovis Corinth. *Ecce Homo*. 1925. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Basilea, Suiza. <sup>160</sup>



Figura 27. Juan Gris. *Botella y frutero*. 1919. Museo Thyssen. Madrid <sup>161</sup>

<sup>160</sup>WIKIPEDIA. Archivo: Corinth Ecce Homo.jpg. 27 de junio 2011. Obra: *Ecce Homo*. Lovis Corinth. Óleo sobre tela. 1925. Museo de Arte de Basilea, Suiza. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Corinth\\_Ecce\\_homo.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Corinth_Ecce_homo.jpg) acceso el 26/06/2021.

<sup>161</sup>WIKIPEDIA. Juan Gris. 23 de junio 2021. Obra: *Botella y frutero*. Juan Gris. 1919. Museo Thyssen. Madrid, España. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Gris](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Gris) acceso el 26/06/2021.



Figura 28. Natalia Goncharova .*Ciclista*. 1913.<sup>162</sup>



Figura 29. Alexander Rodchenko. *Rayo de la muerte*. 1925. Anuncio, cartel.<sup>163</sup>

<sup>162</sup>WIKIPEDIA. Futurismo. 11 de junio 2021. Obra: *Ciclista*. Natalia Goncharova. 1913. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Futurismo> acceso el 26/06/2021.

<sup>163</sup>WIKIOO. Alexander Rodchenko. Obra: *Rayo de la muerte*. Alexander Rodchenko. Anuncio, cartel. 1925. Recuperado de: <https://wikioo.org/es/artist.php?name=Alexander%20Rodchenko> acceso el 26/06/2021.

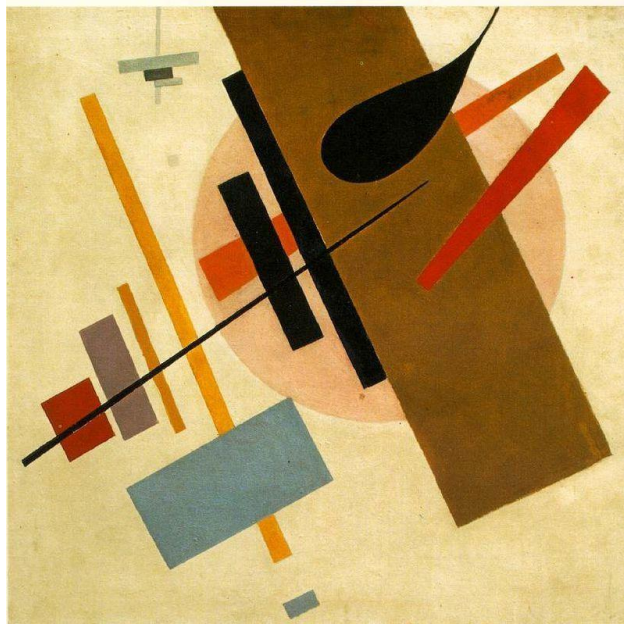


Figura 30. Kazimir Malevich. *Suprematism (Supremuso No 58)*. 1916. Krasnodar, Museo de Arte. Rusia. <sup>164</sup>

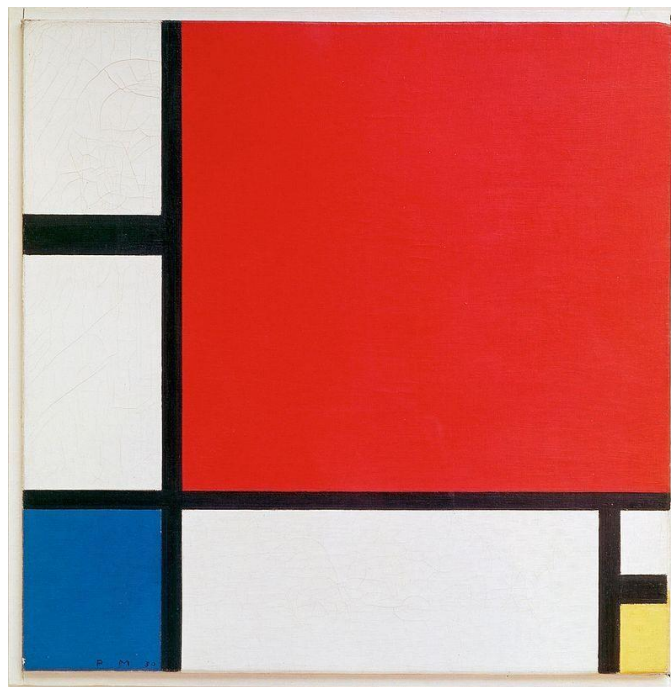


Figura 31. Piet Mondrian. *Composition with Red Blue and Yellow*. 1929. Museo Nacional. Belgrado, Serbia. <sup>165</sup>

<sup>164</sup>WIKIPEDIA. Suprematismo. 18 de Agosto 2020. Obra: *Suprematism (Supremuso No 58)*. Kazimir Malevich. 1916. Krasnodar, Museo de Arte. Rusia. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Suprematismo> acceso el 26/06/2021.

<sup>165</sup>WIKIPEDIA. Composition with red, blue and yellow. 8 de Junio de 2021. Obra: *Composition with Red Blue and Yellow*. Piet Mondrian. 1929. Museo Nacional. Belgrado, Serbia. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Composition\\_with\\_Red\\_Blue\\_and\\_Yellow](https://en.wikipedia.org/wiki/Composition_with_Red_Blue_and_Yellow) acceso el 26/06/2021.



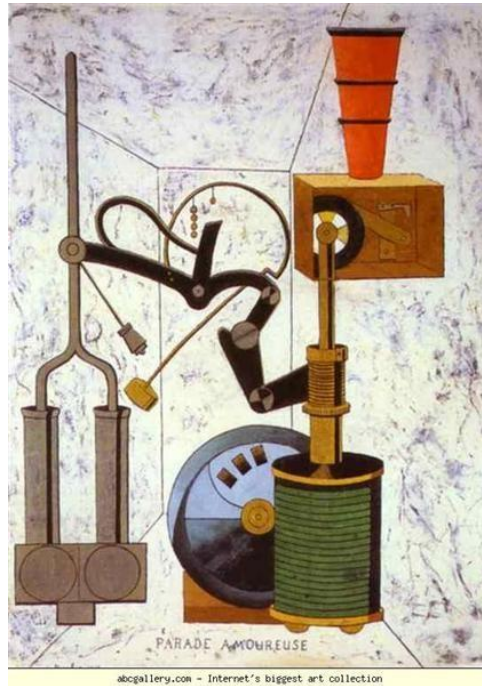


Figura 32. Francis Picabia. *Love Parade*. 1917. Óleo, cartón. Colección privada .

166



Figura 33. André Breton. *Mujer sentada con flores*. Sin fecha Lápiz sobre papel.<sup>167</sup>

<sup>166</sup>WIKIART. Francis Picabia. Obra: *Love Parade*. Francis Picabia. Óleo, cartón. Colección privada. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/francis-picabia/love-parade> acceso el 26/06/2021.

<sup>167</sup>MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES DE CHILE. Papeles Surrealistas. Catálogo. 2013. Obra: *Mujer sentada con flores*. André Breton. Lápiz sobre papel. Sin fecha. Recuperado de: [https://www.mnba.gob.cl/617/articles-9423\\_archivo\\_01.pdf](https://www.mnba.gob.cl/617/articles-9423_archivo_01.pdf) acceso el 26/06/2021.

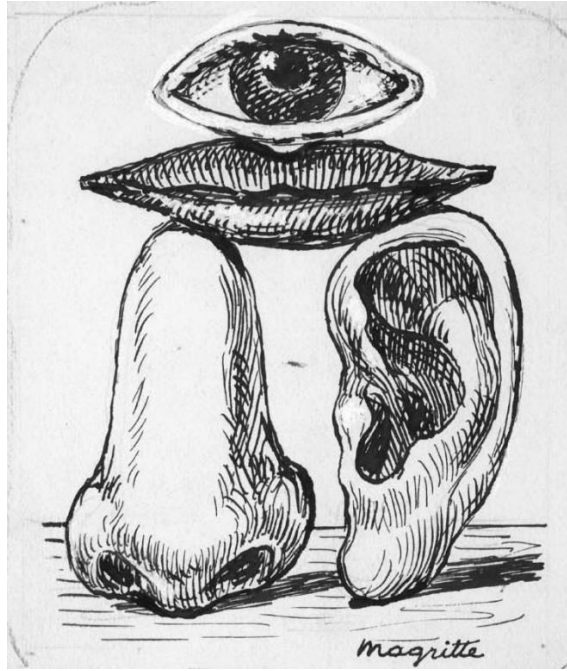


Figura 34. René Magritte *La race blanche*. Sin fecha. Tinta sobre papel.<sup>168</sup>



Figura 35. Jackson Pollock. *Mural sobre terreno rojo indio*. 1950. Óleo. Museo de Arte Contemporáneo de Tehran, Irán.<sup>169</sup>

<sup>168</sup>MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES DE CHILE. *Papeles Surrealistas*. Catálogo. 2013. Obra: *La race blanche*. René Magritte. Tinta sobre papel. Sin fecha. Recuperado de: [https://www.mnba.gob.cl/617/articles-9423\\_archivo\\_01.pdf](https://www.mnba.gob.cl/617/articles-9423_archivo_01.pdf) acceso el 26/06/2021.

<sup>169</sup>WIKIPEDIA. Mural on Indian Red Ground. 31 de marzo 2021. Obra: *Mural sobre terreno rojo indio*. Jackson Pollock. Óleo. 1950. Museo de Arte Contemporáneo de Tehran, Irán. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mural\\_on\\_Indian\\_Red\\_Ground](https://en.wikipedia.org/wiki/Mural_on_Indian_Red_Ground) acceso el 26/06/2021.

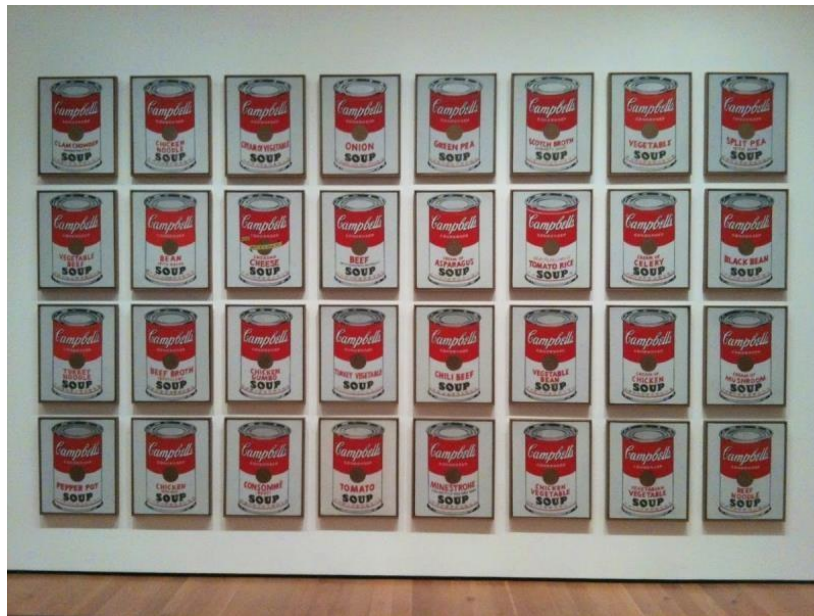


Figura 36. Andy Warhol. *Campbell's Soup Cans*. 1962. Acrílico. MoMA. Nueva York, Estados Unidos. <sup>170</sup>



Figura 37. Dan Flavin. *The Nominal Three (to William of Ockham)*. 1963 Instalación. Museo Guggenheim. Nueva York, Estados Unidos. <sup>171</sup>

<sup>170</sup>CALVO SANTOS, Miguel. Latas de sopa Campbell. 4 de Julio 2016. Obra: *Campbell's Soup Cans*. Andy Warhol. Acrílico. 1962. MoMA. Nueva York, Estados Unidos. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/warhol-latas-de-sopa-campbell> acceso el 26/06/2021.

<sup>171</sup>WIKIART. Dan Flavin. Obra: *The Nominal Three (to William of Ockham)*. Dan Flavin. Instalación. 1963. Museo Guggenheim. Nueva York, Estados Unidos. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/dan-flavin/the-nominal-three-to-william-of-ockham-1963> acceso el: 26/06/2021.



Figura 38. César del Valle *Retratos IV 4 a.* 2010. Lápiz, pared . Dimensiones variables.<sup>172</sup>



Figura 39. César del Valle *Retratos IV a.* (detalle). 2010.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> DEL VALLE, César. *Retratos IV 4 a.* Lápiz, pared/ Portraits IV 4 a. Pencil, wall/ Dimensiones variables (portrait on natural scale) 2010.

<sup>173</sup> DEL VALLE, César. *Retratos IV 4 a.* (Detalle).



Figura 40. César del Valle. *Ejercicios de equilibrio I*. 2010. Lápiz, hilo, alfileres, madera. 90 x 700 cm.<sup>174</sup>



Figura 41. César del Valle *Precipicio I*. 2010. Lápiz, corte, papel. 40,5 x 29,7cm.<sup>175</sup>

<sup>174</sup>DEL VALLE, César. *Ejercicios de equilibrio I*. Lápiz, hilo, alfileres, madera / Balance exercises I. Pencil, thread, pins, wood/ 90 x 700 cm. 2010.

<sup>175</sup>DEL VALLE, César. *Precipicio I*. Lápiz, corte, papel/ Precipice I. Pencil, cutting, paper/ 40,5 x 29,7cm. 2010.



Figura 42. César del Valle. *Precipicio II*. 2010. Lápiz, corte, papel . 40,5 x 29,7cm.<sup>176</sup>



Figura 43. César del Valle. *Precipicio III*. 2011. Lápiz, corte, papel. 40,5 x 29,7cm. 2011<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup>DEL VALLE, César. *Precipicio II*. Lápiz, corte, papel/ Precipice II. Pencil, cutting, paper/ 40,5 x 29,7cm. 2010

<sup>177</sup>DEL VALLE, César. *Precipicio III*. Lápiz, corte, papel/ Precipice III. Pencil, cutting, paper/ 40,5 x 29,7cm. 2011.



Figura 44. César del Valle. *Ejercicios de equilibrio III*. 2011. Lápiz, papel. 100 x 70 cm.<sup>178</sup>

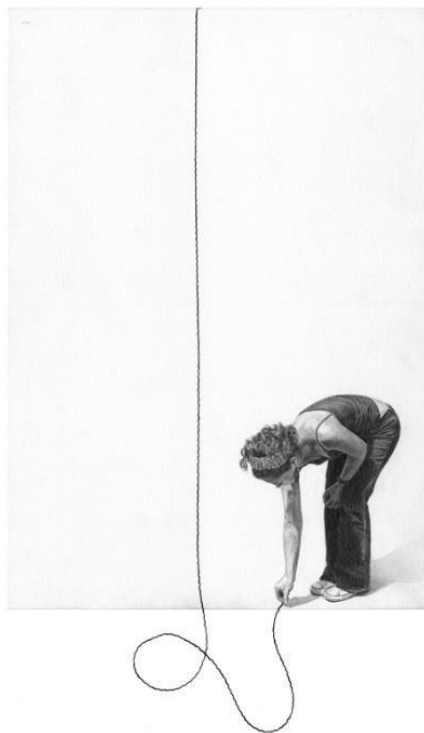


Figura 45. César del Valle. *Límites y continuidad 3*. 2011. Lápiz, hilo, papel . 40,5 x 29,7cm.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup>DEL VALLE, César. *Ejercicios de equilibrio III*. Lápiz, papel / Balance exercises III. Pencil, paper / 100 x 70 cm. 2011.

<sup>179</sup>DEL VALLE, César. *Límites y continuidad 3*. Lápiz, hilo, papel/ Pencil, thread, paper/25 x 17,5 cm. 2013.



Figura 46. *Límites y continuidad 5*. César del Valle. Lápiz, papel . 25 x 17,5 cm. 2013.<sup>180</sup>



Figura 47. *Límites y Continuidad. Retrato I*. César del Valle. Lápiz, papel. 25 x 17,5 cm. 2014.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup>DEL VALLE, César. *Límites y continuidad 5*. Lápiz, papel/ Pencil, paper/ 25 x 17,5 cm. 2013.

<sup>181</sup>DEL VALLE, César. *Límites y Continuidad. Retrato 4*. Lápiz, papel/Portrait 4. Pencil, paper/ 25 x 17,5 cm. 2014.



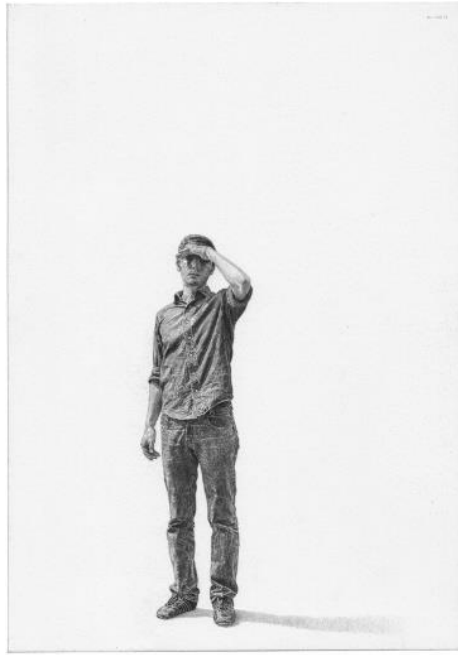


Figura 48. César del Valle. *Límites y Continuidad. Retrato 3*. 2014. Lápiz, papel. 25 x 17,5 cm.<sup>182</sup>



Figura 49. César del Valle. *Límites y continuidad 8*. 2014. Lápiz, papel rasgado. 42 x 17,5 cm.<sup>183</sup>

<sup>182</sup>DEL VALLE, César. *Retrato 3*. Lápiz, papel/Portrait 3. Pencil, paper/ 25 x 17,5 cm. 2014.

<sup>183</sup>DEL VALLE, César. *Límites y continuidad 8*. Lápiz, papel rasgado / Pencil, ripped paper / 42 x 17,5 cm. 2014.

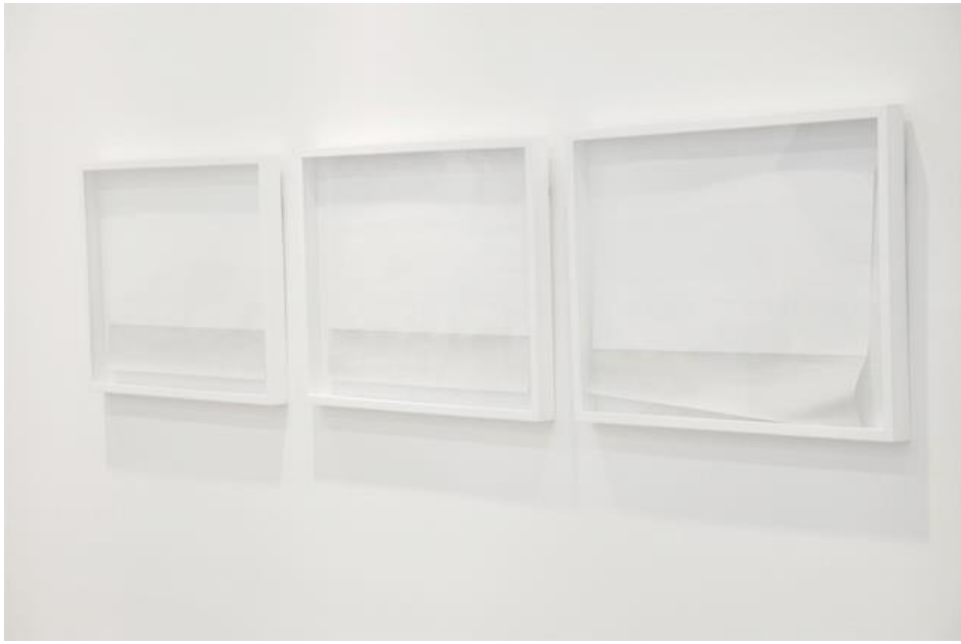


Figura 50. César del Valle. *Inmersión*. 2011. Tinta, papel. 100 x 70 cm c/u.<sup>184</sup>

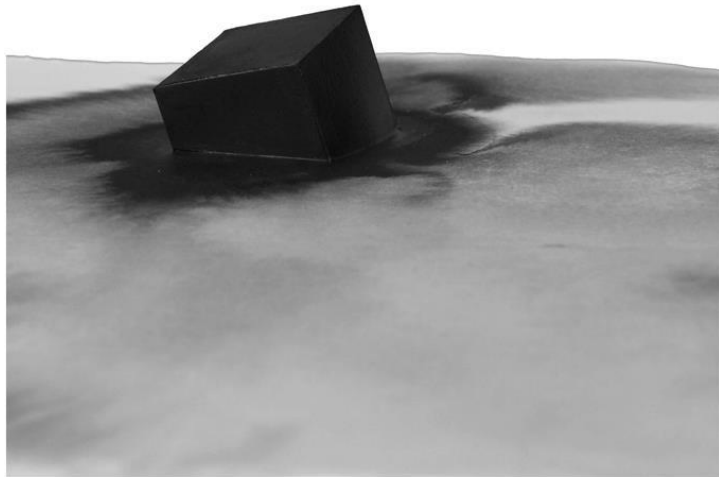


Figura 51. César del Valle. *Cubo (3)* (detalle). 2011. Tinta, papel.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup>DEL VALLE, César. *Inmersión*. Tinta, papel. 100 x 70 cm c/u. 2011.

<sup>185</sup>DEL VALLE, César. *Cubo (3)*. Tinta, papel (detalle) / Cube (3) Ink, paper (detail). 2011.

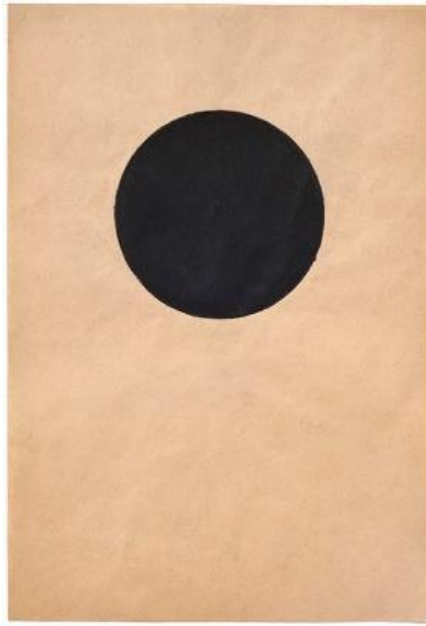


Figura 52. César del Valle. *Círculo 1*. 2012. Grafito negro, papel. 20 x 13,7 cm.<sup>186</sup>

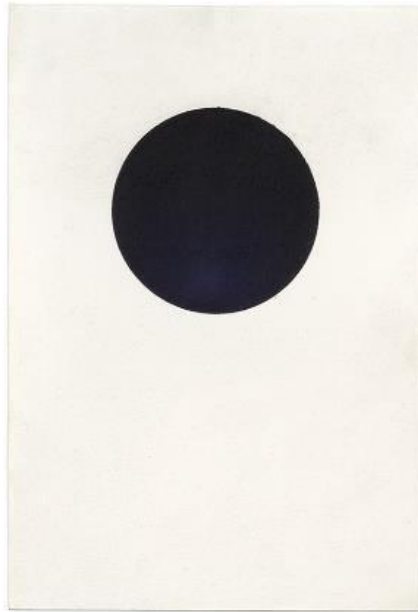


Figura 53. César del Valle. *Círculo 2*. 2012. Grafito negro, papel. 20 x 13,7 cm.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup>DEL VALLE, César. *Círculo 1*. Grafito negro, papel. /Circle 1. Black graphite, paper / 20 x 13,7 cm. 2012.

<sup>187</sup>DEL VALLE, César. *Círculo 2*. Grafito negro, papel /Circle 2. Black graphite, paper / 20 x 13,7 cm. 2012.

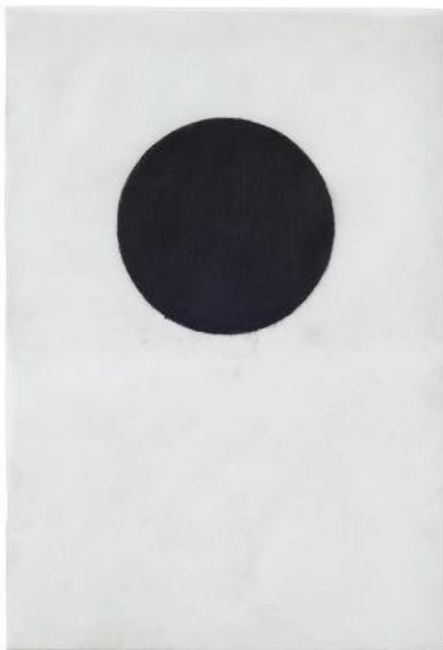


Figura 54. César del Valle. *Círculo 3*. 2012. Grafito negro, papel. 20 x 13,7 cm.<sup>188</sup>

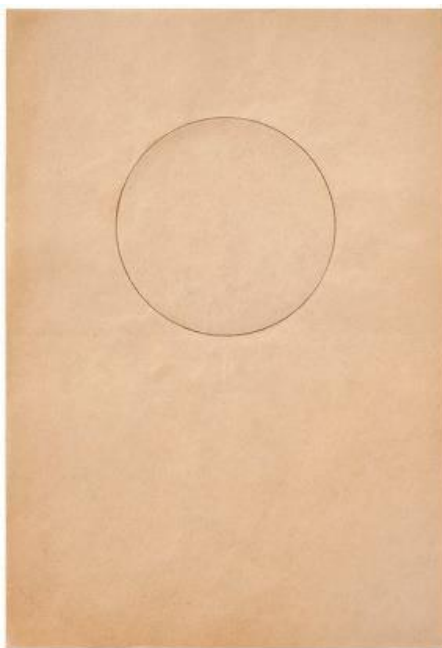


Figura 55. César del Valle. *Círculo*. 2012. Grafito, papel. / 20 x 13,7 cm.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup>DEL VALLE, César. *Círculo 3*. Grafito negro, papel. /Circle 3. Black graphite, paper / 20 x 13,7 cm. 2012.

<sup>189</sup>DEL VALLE, César. *Círculo*. Grafito, papel. /Circle. Graphite, paper/ 20 x 13,7 cm. 2012.

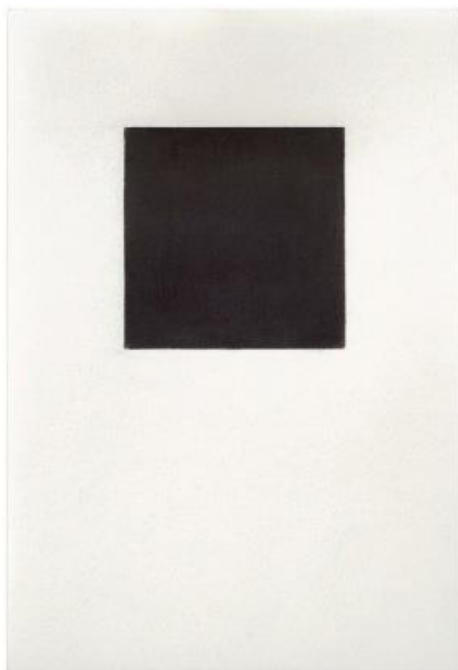


Figura 56. César del Valle. *Cuadrado 1*. 2012. Grafito, papel 20 x 13,7 cm.<sup>190</sup>

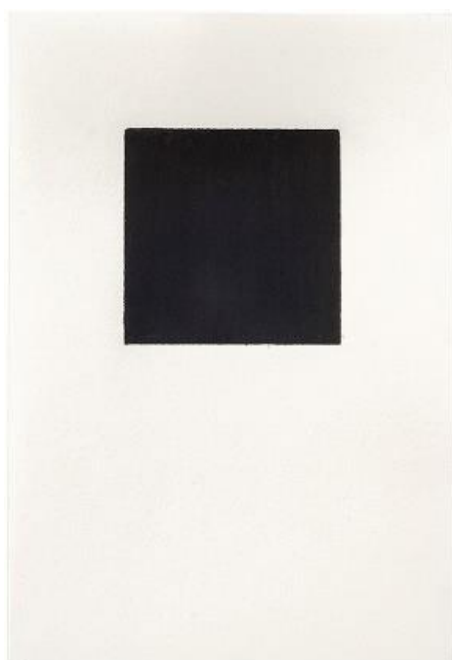


Figura 57. César del Valle. *Cuadrado 2*. 2012. Grafito, papel . 20 x 13,7 cm.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup>DEL VALLE, César. *Cuadrado 1*. Grafito, papel/ Square 1. Graphite, paper/20 x 13,7 cm.2012.

<sup>191</sup>DEL VALLE, César. *Cuadrado 2*. Grafito, papel/ Square 1. Graphite, paper/20 x 13,7 cm. 2012.

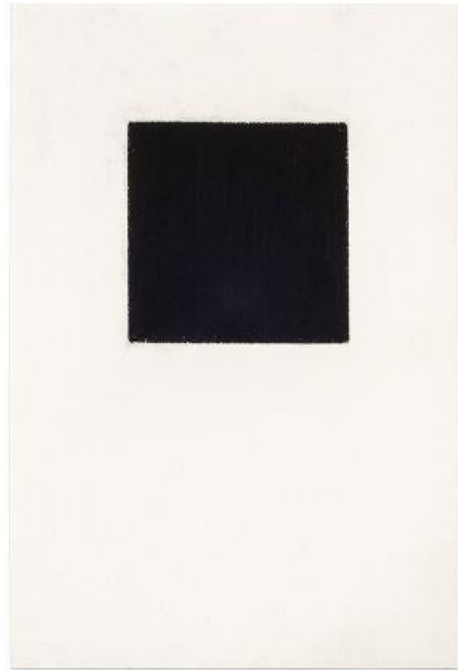


Figura 58. César del Valle. *Cuadrado 3*. 2012. Carboncillo, papel. 20 x 13,7 cm.<sup>192</sup>



Figura 59. César del Valle. *Adhesión*. 2012. Grafito negro, papel. 100 x 70 x 12 cm.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup>DEL VALLE, César. *Cuadrado 3*. Carboncillo, papel/ Square 3. Charcoal, paper/20 x 13,7 cm. 2012.

<sup>193</sup>DEL VALLE, César. *Adhesión*. Grafito negro, papel / Untitled (graphite). Black graphite, paper / 100 x 70 x 12 cm / 2012.



Figura 60. César del Valle. *Adhesión*. 2012. Grafito negro, papel, alfileres; marco de madera, vidrio. 116 x 86 x 7cm.<sup>194</sup>

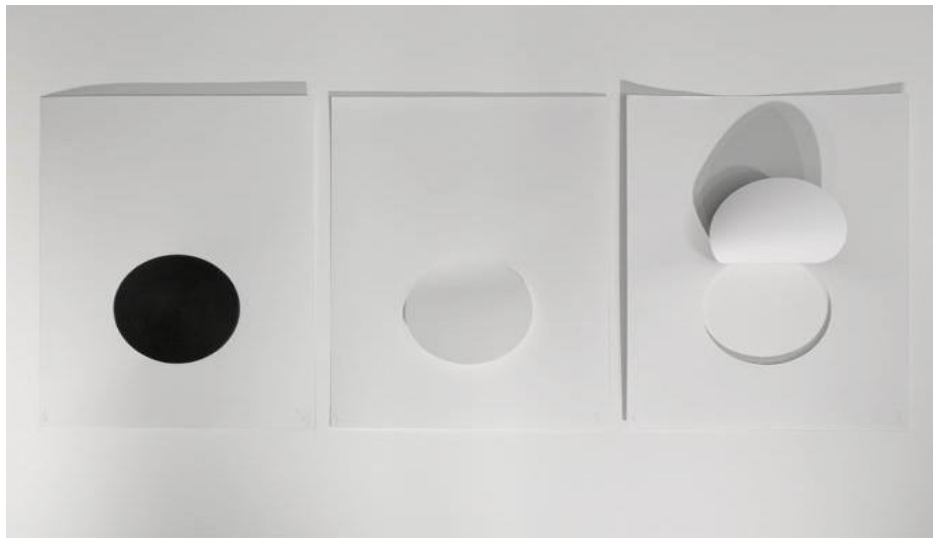


Figura 61. César del Valle. *Adhesión*. 2012. Grafito negro, papel, alfileres. 70 x 50 cm cada soporte.<sup>195</sup>

<sup>194</sup>DEL VALLE, César. *Adhesión*. Grafito negro, papel, alfileres; marco de madera, vidrio / Adhesion. Black graphite, paper, pins; wood frame, glass / 116 x 86 x 7 cm / 2012.

<sup>195</sup>DEL VALLE, César. *Adhesión*. Grafito negro, papel, alfileres / Adhesion. Black graphite, paper, pins / 70 x 50 cm cada soporte / 2012.



Figura 62. César del Valle. *Adhesión*. (detalle) 2012.<sup>196</sup>

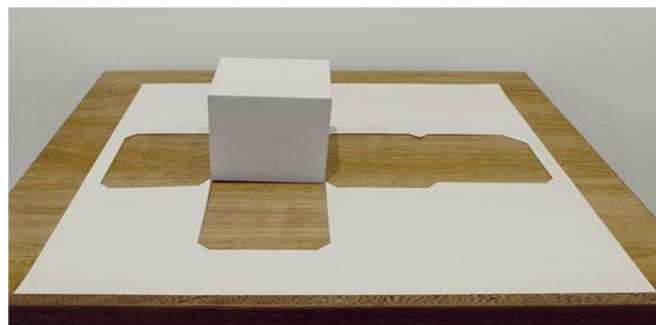


Figura 63. César del Valle. *Exhaustión* (volumen). 2012. Papel, mesa de madera. Mesas: 80 x 50 x 50 cm; volúmenes del papel: 10 x 10 x 10 cm.<sup>197</sup>

<sup>196</sup> DEL VALLE, César. *Adhesión*. (Detalle) 2012.

<sup>197</sup> DEL VALLE, César. *Exhaustión* (volumen). Papel, mesa de madera / Exhaustion (volume). paper, wood table / Tables: each 80 x 50 x 50 cm; paper volumes: each 10 x 10 x 10 cm / 2012.



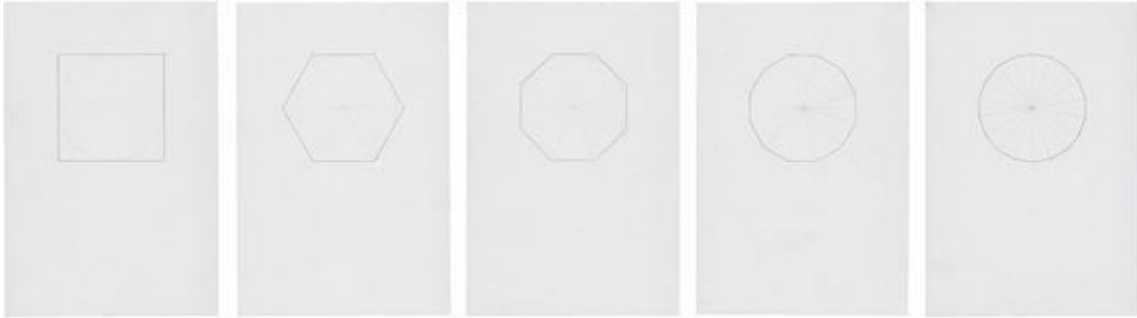


Figura 64. César del Valle. *Exhaustión* (gráfico). 2012. Grafito, papel . 70 x 50 cm cada soporte.<sup>198</sup>



Figura 65. César del Valle. Pablo Guzmán. Nadir Figueroa. Edwin Monsalve. *Réplica* (detalle). 2012.<sup>199</sup>

<sup>198</sup>DEL VALLE, César. *Exhaustión* (gráfico). Grafito, papel / Exhaustion (graphic). Graphite, paper / 70 x 50 cm cada soporte / 2012.

<sup>199</sup>DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Réplica* (Detalle). 2012.



Figura 66. César del Valle. Pablo Guzmán. Nadir Figueroa. Edwin Monsalve. *Réplica*. 2012. Lápiz, papel, pared (salón), escalera de madera. Dimensiones variables. Banasta mediaciones. Rionegro, Antioquia. <sup>200</sup>

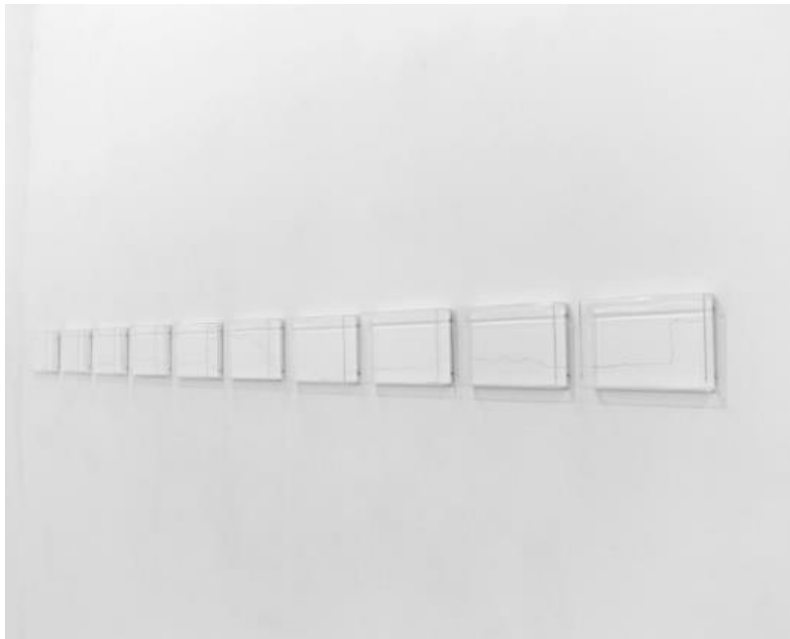


Figura 67. César del Valle. Pablo Guzmán. Nadir Figueroa. Edwin Monsalve. *Réplica*(detalle). 2012.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup>DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Réplica*. Lápiz, papel, pared (salón), escalera de madera/ Pencil,paper, wall (room), wood ladders/ Variable dimensions/ Banasta mediaciones. Rionegro, Antioquia.2012.

<sup>201</sup>DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Réplica* (Detalle). 2012.

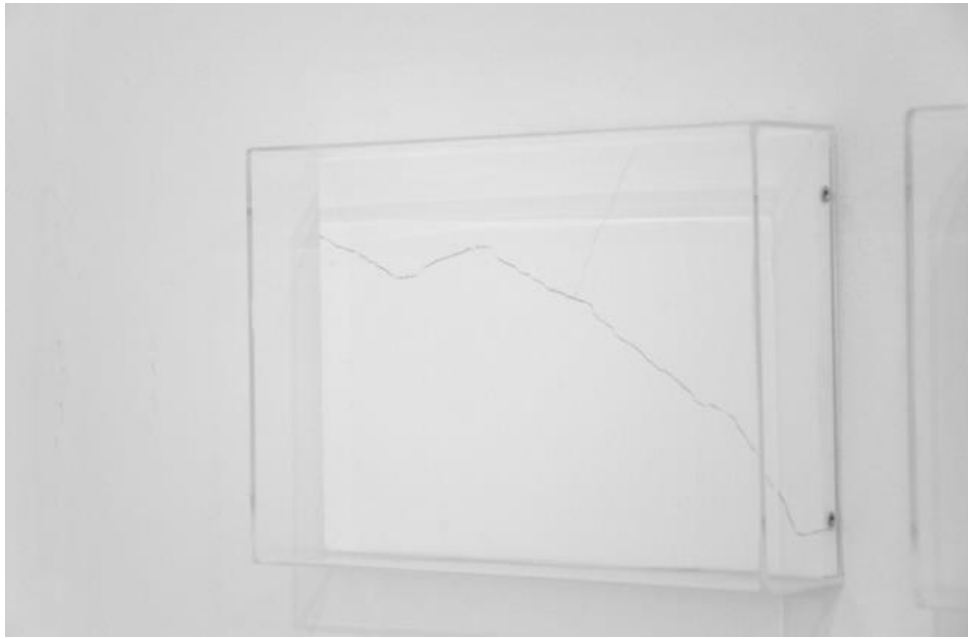


Figura 68. César del Valle. Pablo Guzmán. Nadir Figueroa. Edwin Monsalve. *Réplica* (detalle). 2012.<sup>202</sup>



Figura 69. César del Valle. Pablo Guzmán. Nadir Figueroa. Edwin Monsalve. *Sin título* (proceso). 2012.. Carboncillo, drywall, polvo de carboncillo, reproductor de audio. (detalle). 2012.<sup>203</sup>

<sup>202</sup>DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Réplica* (Detalle). 2012.

<sup>203</sup>DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Sin título*. (Proceso) Carboncillo, drywall, polvo de carboncillo, reproductor de audio/ Untitled. Charcoal, drywall, charcoal powder, audio player./ 2012.



Figura 70. César del Valle. Pablo Guzmán. Nadir Figueroa. Edwin Monsalve. *Sin título*. 2012. Carboncillo, drywall, polvo de carboncillo, reproductor de audio.<sup>204</sup>

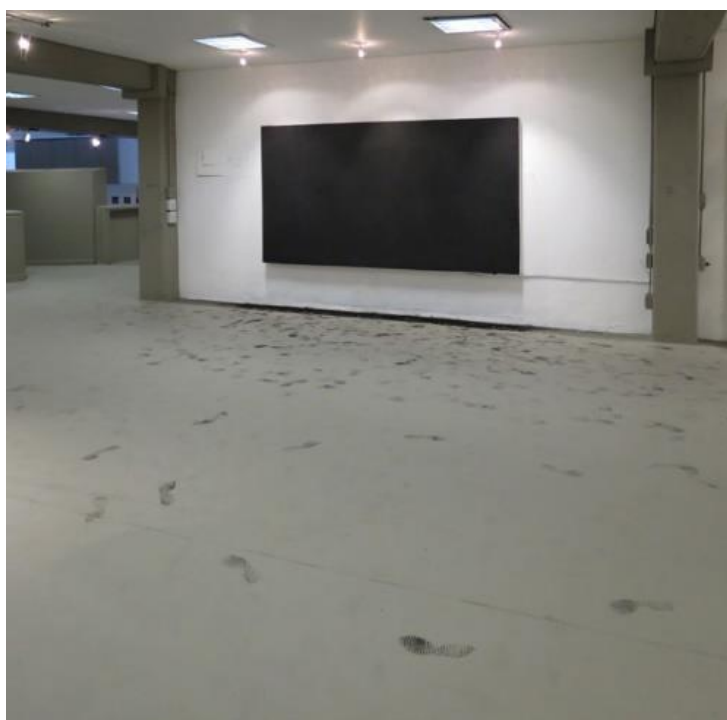


Figura 71. César del Valle. Pablo Guzmán. Nadir Figueroa. Edwin Monsalve. *Sin título*. 2012. Carboncillo, drywall, polvo de carboncillo, reproductor de audio.<sup>205</sup>

<sup>204</sup>DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Sin título*. Carboncillo, drywall, polvo de carboncillo, reproductor de audio/ Untitled. Charcoal, drywall, charcoal powder, audio player./ 2012.

<sup>205</sup>DEL VALLE, César. GÚZMAN, Pablo. FIGUEROA, Nadir. MONSALVE, Edwin. *Sin título*. Carboncillo, drywall, polvo de carboncillo, reproductor de audio/ Untitled. Charcoal, drywall, charcoal powder, audio player./ 2012.



Figura 72. César del Valle. *Falsos Desarrollos*. 2012. Grafito negro, papel, cartón. 100 x 100 x 100 cm. Estructura metálica, motor: 340 x 130 cm. Museo de Arte Moderno. Medellín, Antioquia.<sup>206</sup>



Figura 73. César del Valle. *Falsos desarrollos*. 2012. (Progreso de la demolición en 30 días aproximadamente).<sup>207</sup>

<sup>206</sup>DEL VALLE, César. *Falsos Desarrollos*. Grafito negro, papel, cartón / Black graphite, paper, cardboard/ 100 x 100 x 100 cm. Estructura metálica, motor/ Metallic structure, engine / 340 x 130 cm. Museo de Arte Moderno. Medellín, Antioquia. 2012.

<sup>207</sup>DEL VALLE, César. *Falsos desarrollos*. (Progreso de la demolición en 30 días aproximadamente) 2012.

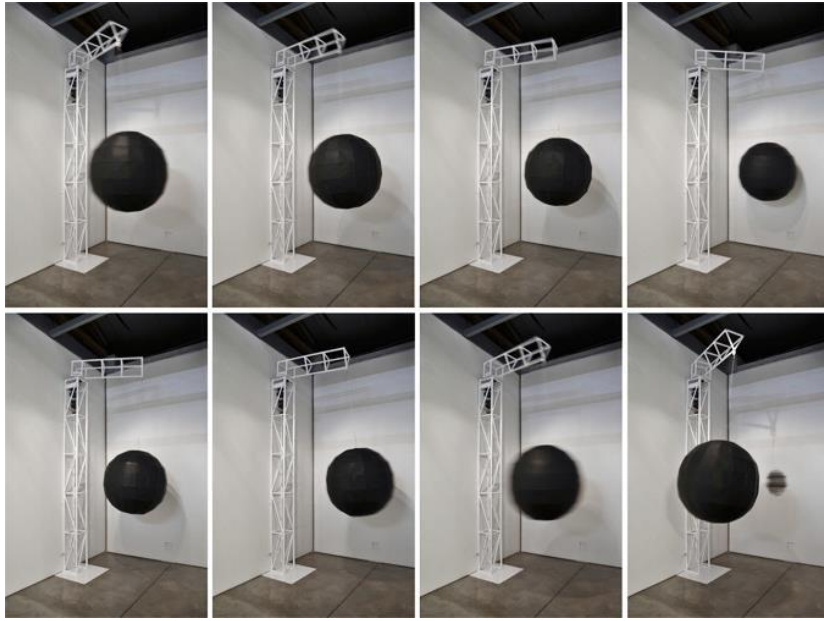


Figura 74. César del Valle. *Falsos desarrollos* (stopmotion). 2012.<sup>208</sup>



Figura 75. César del Valle. *Restos, diarios y estudios de un falso desarrollo*. 2013. Instalación.<sup>209</sup>

<sup>208</sup>DEL VALLE, César. *Falsos desarrollos*. (Stopmotion) 2012.

<sup>209</sup>DEL VALLE, César. *Restos, diarios y estudios de un falso desarrollo*. Instalación. 2013.



Figura 76. César del Valle. *Restos, diarios y estudios de un falso desarrollo: Fuga*. 2013. Instalación. (Registro fotográfico de un lector de las libretas negras).<sup>210</sup>



Figura 77. César del Valle. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 1*. 2013. Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm.<sup>211</sup>

<sup>210</sup>DEL VALLE, César. *Fuga*. Registro fotográfico de un lector de las libretas negras / *Escape*. Photographic record of a reader of the black notebooks / 2013.

<sup>211</sup>DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 1*. /Drawing notebook (proto-drawings)1. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.



Figura 78. César del Valle. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 2*. 2013. Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm<sup>212</sup>



Figura 79. César del Valle. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 3*. 2013. Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup>DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 2*. /Drawing notebook (proto-drawings) 2. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.

<sup>213</sup>DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 3*. /Drawing notebook (proto-drawings) 3. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.



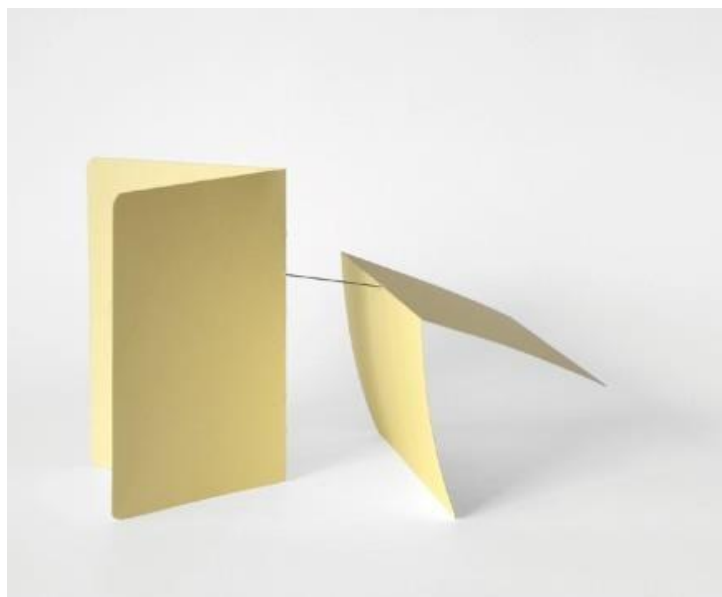


Figura 80. César del Valle *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 4*. 2013. Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm.<sup>214</sup>



Figura 81. César del Valle. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 5*. 2013. Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup>DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 4*. /Drawing notebook (proto-drawings) 4. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.

<sup>215</sup>DEL VALLE, César. *Libreta de dibujo (proto-dibujos) 5*. /Drawing notebook (proto-drawings) 5. /Hoja de libreta de bolsillo para dibujo, mina de grafito 0.5 mm /Pocket notebook sheet, graphite lead 0.5 mm/ 2013.



Figura 82. César del Valle. *Escultura mínima*. 2014. Mina de grafito 0.5 mm, salón. Dimensiones variables. Versión Casa tres patios.<sup>216</sup>



Figura 83. César del Valle. *Una serie de horizontes*. 2013. Video. Dimensiones Variables. (Fotografía tomada al catálogo de la exposición tomada por Ana Cristina Zapata Gaviria)<sup>217</sup>

<sup>216</sup>DEL VALLE, César. *Escultura mínima*. Casa Tres Patios. Mina de grafito 0.5 mm, salón / Graphite mine 0.5 mm, room. Dimensiones variables. 2014.

<sup>217</sup>DEL VALLE, César. *Una serie de horizontes*. Video. 2013. Dimensiones Variables. Imagen 1: Rodrigo D: No futuro. Victor Gaviria. 1990. Imagen 2: Melancholia. Lars Von Trier, 2011, Imagen 3: The Road. John Hillcoat. Cormac McCarthy. 2009. 2013.

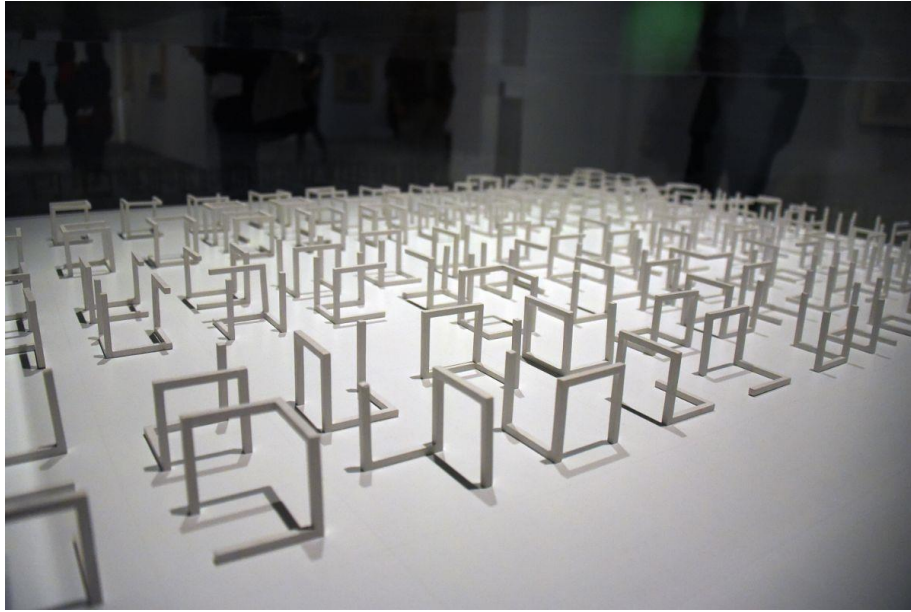


Figura 84. Sol Lewitt. *Variaciones de un cubo incompleto*. 1974-1982.<sup>218</sup>

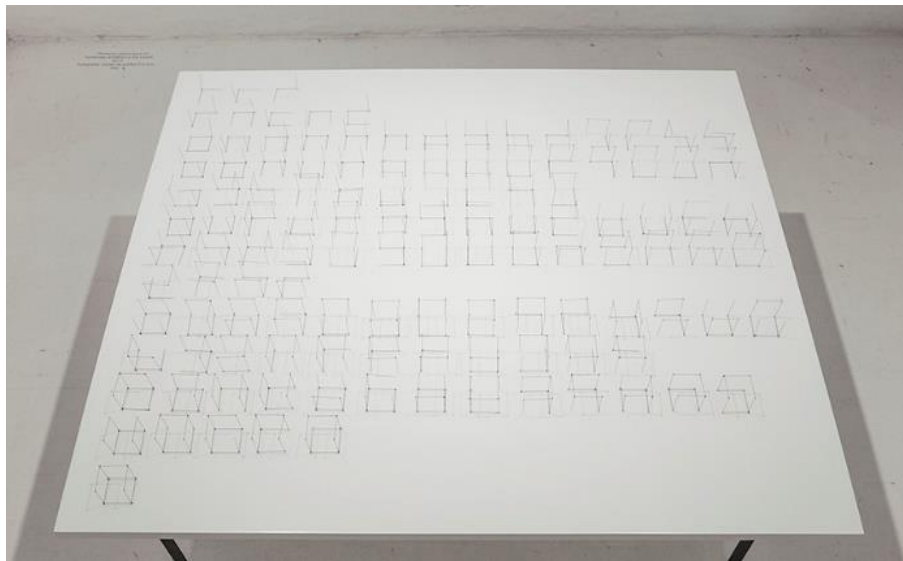


Figura 85. César del Valle. *Variaciones de un cubo incompleto, a partir de Sol Lewitt* . 2014-2016. Minas de grafito 0.5 mm, hilo, mesa .<sup>219</sup>

<sup>218</sup> LEWITT, SOL. *Variaciones de un cubo incompleto*. 1974-1982.

<sup>219</sup> DEL VALLE, César. *Variaciones de un cubo incompleto, a partir de Sol Lewitt* / Variations of incomplete open cubes, from Sol Lewitt / Minas de grafito 0.5 mm, hilo, mesa / Graphite leads 0.5 mm, thread / 2014, 2016.

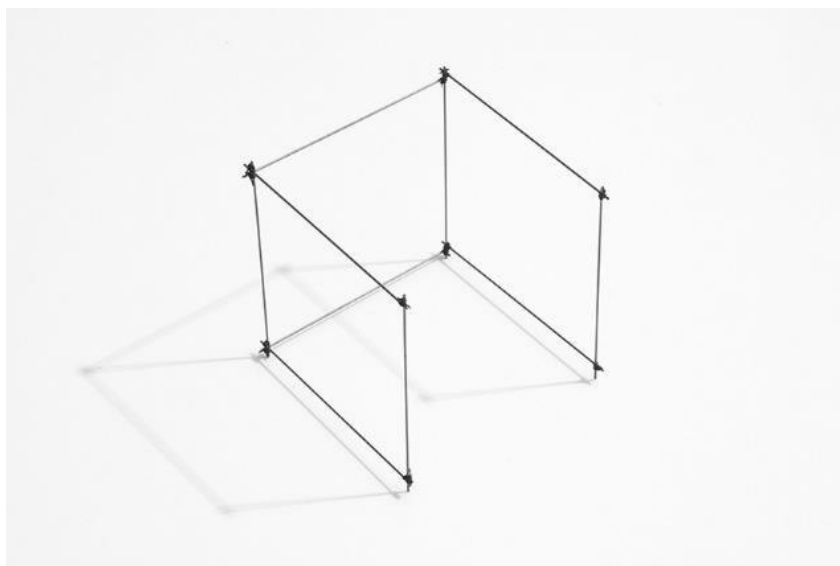


Figura 86. César del Valle. *Variaciones de un cubo incompleto, a partir de Sol Lewitt. Variación 11-1.* (detalle). 2014-2016. Minas de Grafito 0.5mm, hilo.<sup>220</sup>

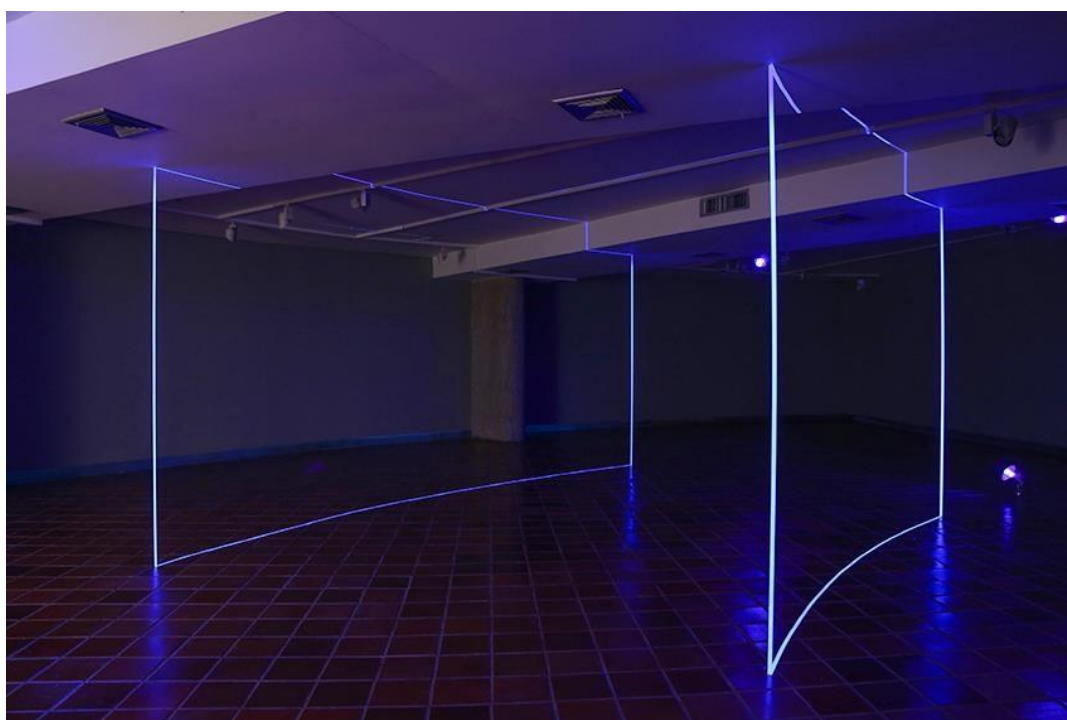


Figura 87. César del Valle. *Nacimiento.* 2016. Instalación. Cinta adhesiva invisible, luz negra, sala subsuelo. Museo de Arte de Pereira.<sup>221</sup>

<sup>220</sup>DEL VALLE, César. *Variaciones de un cubo incompleto, a partir de Sol Lewitt. Variación 11-1.* Minas de Grafito 0.5mm, hilo/ Graphite leads 0.5mm, thread. 2014-2016

<sup>221</sup>DEL VALLE, César. *Nacimiento* (Detalle de la instalación). Cinta adhesiva invisible, luz negra, Sala subsuelo/ Nacimiento (source). Invisible adhesive tape, UV light, room/ Museo de Arte de Pereira. 2016.

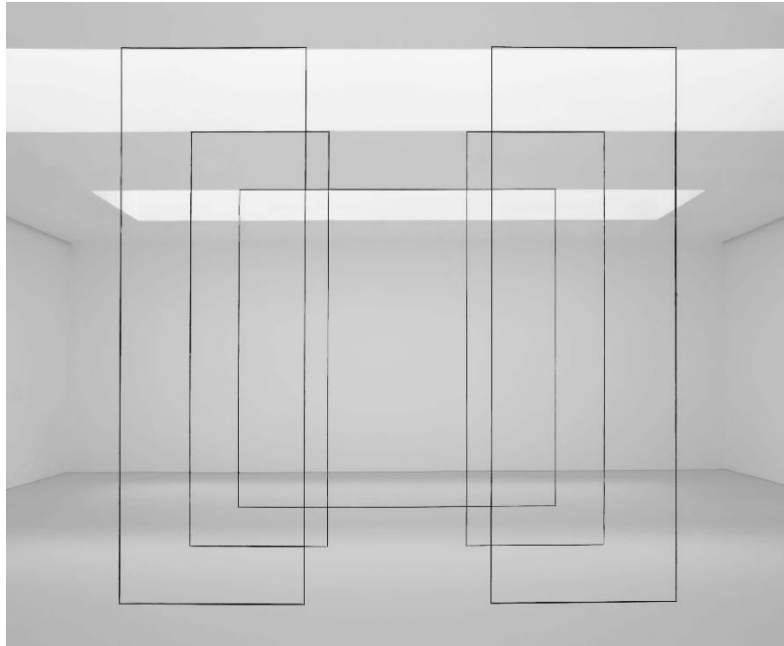


Figura 88. Fred Sandback *Sin título (Estudio de escultura, construcción de cinco partes)*. 1987-2009. Escultura. Dimensiones variables.<sup>222</sup>

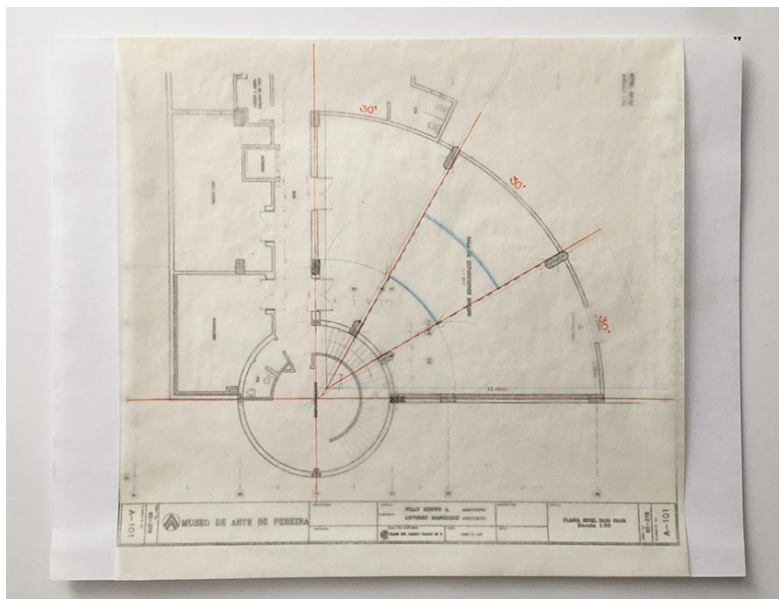


Figura 89. César del Valle. *Planta del Museo de Arte de Pereira y estudio para Nacimiento*. 2016.<sup>223</sup>

<sup>222</sup>SANDBACK, Fred. *Sin título (Estudio de escultura, construcción de cinco partes)*. Escultura. Dimensiones variables. 1987-2009.

<sup>223</sup>DEL VALLE, César. *Planta del Museo de Arte de Pereira y estudio para Nacimiento/ Layout of Museo de Arte de Pereira and study for Nacimiento*. (source).

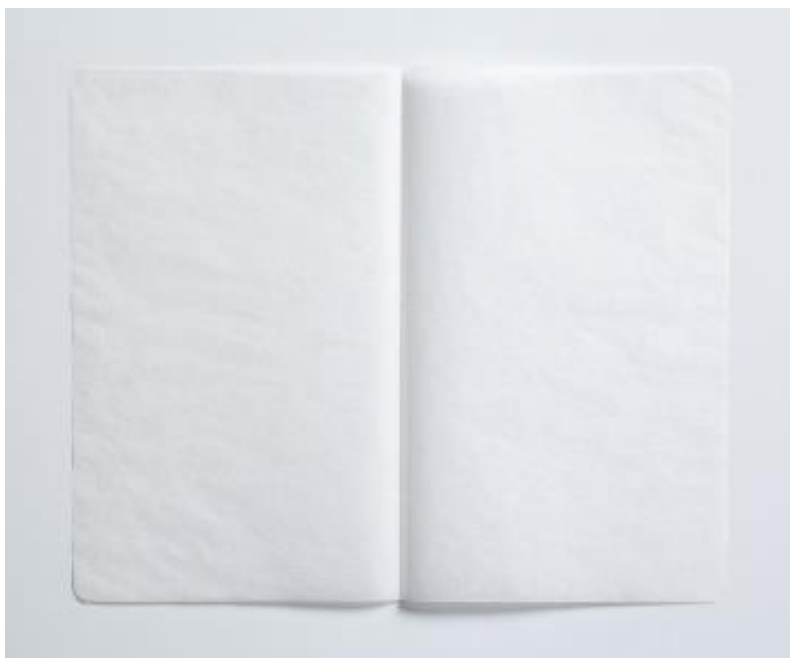


Figura 90. César del Valle. *Gesto Mínimo. Hoja 2.* 2017. Papel calcante. 20,7 x 26 cm.<sup>224</sup>



Figura 91. César del Valle. *Gesto Mínimo. Círculo 2(giro 2).* 2017. Hoja de libreta . 20,7 x 26 cm.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup>DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Hoja 2.* / Sheet 2. / Papel calcante / Tracing paper/ 20,7 x 26 cm/ 2017.

<sup>225</sup>DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Círculo 2(giro 2).* / Circle 2 (twist 2). / Hoja de libreta/ Sketchbook sheet/ 20,7 x 26 cm./ 2017.



Figura 92. César del Valle. Gesto Mínimo. *Línea 1*. 2017. Hoja de libreta, hilo . 20,7 x 26 cm.<sup>226</sup>



Figura 93. Barnett Newman. *Midnight blue*. 1970. Óleo y acrílico sobre lienzo. 193 x 238.8 cm.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup>DEL VALLE, César. Gesto Mínimo. *Línea 1*. / Line 1. / Hoja de libreta, hilo/ Sketchbook sheet, thread 20,7 x 26 cm/ 2017.

<sup>227</sup>NEWMAN, Barnett. *Midnight blue*. 1970. Recuperado en: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-midnight-blue>



Figura 94. César del Valle. *Gesto Mínimo. Cuadrado 4.* 2017. Hoja de libreta, grafito, papel calcante 20,7 x 26 cm.<sup>228</sup>



Figura 95. Fernanda Gomes. *Sin título.* 2017. Madera, seda. 26 x 31.2 x 2.5 cm, 10 1/4 x 12 1/4 x 1 ins.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup>DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Cuadrado 4.* / Square 4. / Hoja de libreta, grafito, papel calcante/ Sketchbook sheet, tracing paper/ 20,7 x 26 cm/ 2017.

<sup>229</sup>GOMES, Fernanda. *Sin título.* Madera, seda. 26 x 31.2 x 2.5 cm, 10 1/4 x 12 1/4 x 1 ins. 2017.



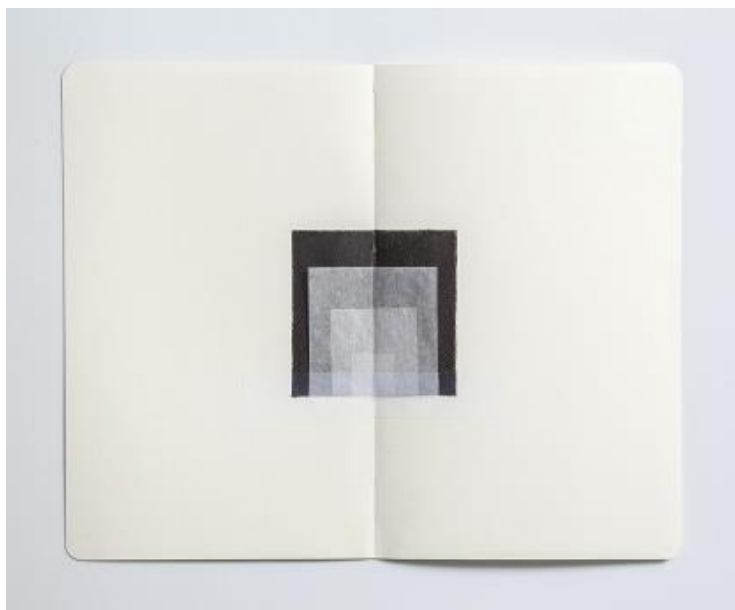


Figura 96. César del Valle. *Gesto Mínimo. Cuadrado 2*. 2017. Hoja de libreta, grafito, papel calcante, cinta invisible .  
20,7 x 26 cm.<sup>230</sup>

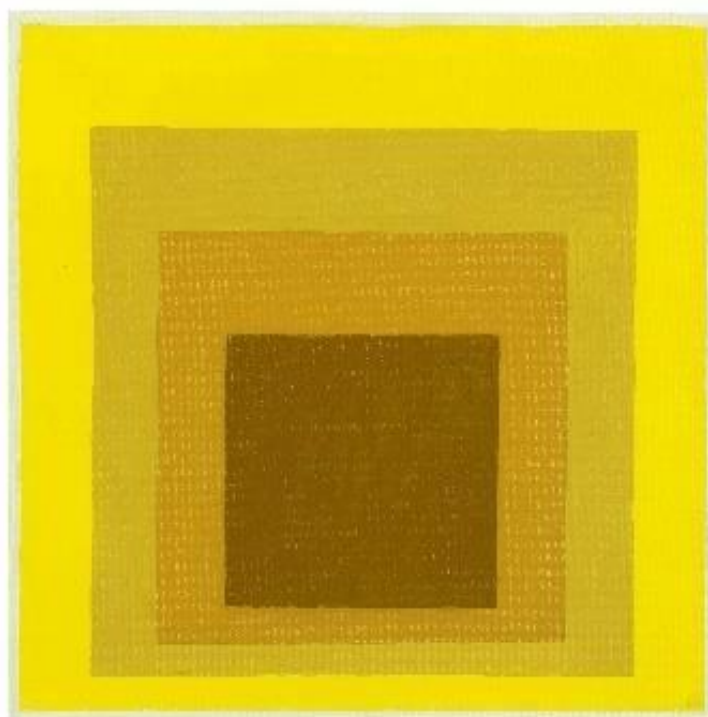


Figura 97. Josef Albers. *Estudio para Homenaje al Cuadrado: Hard, Softer, Soft Edge*. 1964. Óleo sobre masonita.  
40 x 40 cm.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup>DEL VALLE, César. *Gesto Mínimo. Cuadrado 2.* / Square 2. / Hoja de libreta, grafito, papel calcante, cinta invisible/ Sketchbook sheet, tracing paper, invisible tape/ 20,7 x 26 cm/ 2017.

<sup>231</sup>ALBERS, Josef. *Estudio para Homenaje al Cuadrado: Hard, Softer, Soft Edge*. Óleo sobre masonita. 40 x 40 cm. 1964.



Figura 98. José Dávila. *Homage to the square*. 2011. Acrílico, vidrio, soporte de madera.<sup>232</sup>



Figura 99. César del Valle. *Diurno*. 2019. Cinta de enmascarar. La Balsa Galería, Medellín.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup>DÁVILA, José. *Homage to the square*. Acrílico, vidrio, soporte de madera. 2011.

<sup>233</sup>DEL VALLE, CÉSAR. *Diurno* (detalle). Cinta de enmascarar / *Diurno* (detail). Masking tape / La Balsa Galería, Medellín. 2019.



Figura 100. César del Valle. *Diurno*. 2019. Cinta de enmascarar. La Balsa Galería, Medellín.<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup>DEL VALLE, CÉSAR. *Diurno* (detalle). Cinta de enmascarar / Diurno (detail). Masking tape / La Balsa Galería, Medellín. 2019.