

Nuevos artistas colombianos

Edwin Monsalve, César del Valle y Alejandro García

Carlos Arturo Fernández Uribe

En medio del contexto contemporáneo, cuando parecía no tener discusión que el interés por los oficios artísticos tradicionales estaba completamente superado y que pertenecía al pasado, surgen de manera cada vez más insistente jóvenes creadores cuyo trabajo recupera, justamente, aquellos oficios y tradiciones. Son artistas dedicados a la figuración, incluso en niveles hiperrealistas, a través de las técnicas del dibujo, de la pintura y de procesos tridimensionales o, en algunos casos, por la mezcla de ellos.

Es lo que ocurre en los trabajos de César del Valle, Alejandro García y Edwin Monsalve, autores de dibujos de un extremo rigor mimético, lo mismo que en el de sus compañeros Carlos Montoya, Nadir Figueroa y Pablo Guzmán, todos ellos estudiantes y egresados de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quienes cuentan con una presencia constante en muestras y eventos nacionales en los últimos años. La exposición más reciente que los ha reunido fue la titulada “Reflexiones desde la realidad y la ficción – Jóvenes artistas colombianos”, curada por Eduardo Serrano y presentada de manera simultánea en la Galería La Cometa, de Bogotá, y en Naranjo & Velilla Galería de Arte, de Medellín, entre agosto y septiembre de 2008.

Como es evidente, a pesar del rasgo distintivo que los vincula con la figuración, cada uno desarrolla un proceso particular. Por ejemplo, en César del Valle, Alejandro García y Edwin Monsalve, que aquí se consideran, encontramos versiones diferentes de los problemas del dibujo, aunque más allá de esa generalidad podrían relacionarse entre sí por una cierta agresión a sus medios y soportes.

La obra de estos artistas reviste un especial interés crítico y teórico. Hasta no hace mucho tiempo habría bastado una mirada rápida para concluir categóricamente que se trataba de una tendencia anacrónica que

debía ser descartada. De hecho, no pocas veces la crítica de arte del siglo XX procedió de esa manera, declarando que búsquedas similares a las que nos ocupan estaban por fuera de los lindes del arte contemporáneo. Y tampoco es exagerado afirmar que ese tipo de juicios, basados en esquemas teóricos que pretenden definir lo moderno y lo contemporáneo a partir de conceptos genéricos, sigue siendo empleado con mucha frecuencia en la actualidad, entre otros motivos porque parecen garantizar un camino seguro hacia la creación original con vigencia en el presente. En otras palabras, aunque no se afirme explícitamente, se considera casi siempre, a partir del concepto que se maneja de lo contemporáneo, que el video, la instalación o los *performances*, por ejemplo, son más convenientes para un artista actual que el dibujo o la pintura.

La discusión va más allá de las meras apariencias formales. En efecto, parecería que con ese retorno a los oficios se estuvieran desconociendo los más indiscutibles avances estéticos de los últimos dos o tres siglos, cuando lograron superarse los límites del arte como representación de la realidad. Ese fue un logro tan claro y contundente que dividió de forma definitiva toda la historia del arte, sin que todavía parezca pertinente ni posible una vuelta atrás. Es evidente que, en un terreno tan variable como el de la estética, cualquier afirmación que se presente como un punto de llegada definitivo, implica inmensos riesgos. Sin embargo, podría afirmarse que nadie defiende hoy que el arte deba regresar a sus antiguos límites; y aunque todo el mundo esté más o menos de acuerdo en que no se puede hablar de progreso en los terrenos del arte en sentido general, este parece ser uno de esos procesos en los cuales se tiende a creer lo contrario.

Por ese motivo, la obra de César del Valle, Alejandro García y Edwin Monsalve asume el peligro de su rechazo; pero lo hace de ma-

nera consciente porque, además, no duda en afirmar su contemporaneidad y la validez de su propuesta lo que, al fin de cuentas, viene a significar que estos dibujos sostienen, al mismo tiempo, que es indispensable hacer cuentas claras con el concepto de arte como representación y con el significado y alcances de su ruptura. En otras palabras, si se puede volver a ser figurativo sin por eso caer en el anacronismo quiere decir que el debate se debe ubicar más allá de las apariencias externas de la obra de arte y, en ese orden de ideas, conviene revisar el punto de partida de la cuestión.

La afirmación de Platón, según la cual la función de la obra de arte se dirige a la representación de las apariencias sensibles de la realidad, determinó en gran medida el desarrollo de todas las manifestaciones artísticas, desde la antigüedad clásica hasta el siglo XX, al menos en los ámbitos donde predominó la cultura occidental. Pero quizá lo fundamental para lo que nos ocupa es que a partir de esa concepción platónica, por una parte, y de la respuesta que frente a ella significa la historia del arte, por otra, se deriva un largo distanciamiento entre filosofía y arte. En efecto, mientras que el filósofo señala que el esfuerzo por representar las apariencias aleja la obra de arte de la búsqueda de la verdad al convertirla en copia de una copia, durante muchos siglos los artistas asumieron el mismo esfuerzo como el más alto de los valores del arte y, por tanto, como la mejor manifestación de la calidad estética de la obra. Así, Ernst H. Gombrich afirma que uno de los espectáculos más apasionantes de toda la historia del arte es el despertar de la pintura y de la escultura griegas, prácticamente en la misma época en la cual Platón rechaza los triunfos de la mimesis; en ese momento, los artistas griegos ponen en discusión los esquemas arcaicos del realismo conceptual y buscan, sin tregua, el ajuste de la obra a las apariencias naturales.

Sin embargo, lo más significativo de todo este proceso es que, más allá de la simple habilidad técnica, el artista comprende que esta actitud implica asumir la posición de “testigo ocular” que, en consecuencia, está directamente relacionado e implicado con la realidad. Y aquí está ya presente la idea de que la función del arte se mueve en una dirección distinta a la que había formulado Platón.

Por eso, no es casual que cuando, en el siglo XV, en ese proceso que identificamos como el Renacimiento, el artista afirma que su trabajo no se limita a la ejecución magistral de un oficio sino que es, al mismo tiempo, manifestación de las propias ideas y toma de posición frente a lo real, recupere con toda eficacia la condición de testigo ocular. Así, la perspectiva y la teoría de las proporciones parecen ofrecer el esquema más coherente y completo, no sólo para la representación de las apariencias sino, sobre todo, para el conocimiento mismo de la realidad. En ese sentido, no era un proyecto vacío la afirmación de Leonardo según la cual la pintura es una ciencia, la más profunda y confiable, que nos ofrece el conocimiento más completo de lo real. En síntesis, no se trata sólo de que la obra tenga una semejanza mayor o menor con los objetos que representa; lo que ahora descubrimos como fundamental es, sobre todo, que el arte es una forma sensible de conocer la realidad, aunque todavía falten varios siglos para que el pensamiento kantiano posibilite pensar que puede cerrarse la brecha entre filosofía y arte.

Es evidente que César del Valle, Alejandro García y Edwin Monsalve, buscan de manera sistemática que sus trabajos den las apariencias de la realidad, a través de una técnica refinada y precisa que, en su desarrollo, hace completa claridad sobre el hecho de que es arte y no realidad; es decir, logran establecer una diferencia clara entre la imitación de las apariencias y la ilusión de que la obra

se identifique con lo real mismo. Pero no se detienen allí, y quizá en este movimiento adicional radica la fuerza de su actualidad. Para ser más exactos, más allá de la imitación, estos dibujos se presentan como hechos reales que hablan de sí mismos pero que, a través de su lenguaje particular, discuten indirectamente acerca de su relación con la realidad. En su precisión, los dibujos de César del Valle llegan a un nivel que podría definirse como de hiperrealismo fotográfico; pero entonces, casi inesperadamente, el personaje representado mueve la mano para borrar el dibujo o para halar la línea que lo configura produciendo su propia desaparición y reivindicando así su exclusiva realidad. Alejandro García dibuja con pelos humanos, quizá no tanto o no sólo para insistir en el uso de una materia poco habitual en el arte sino para destacar la pureza de la línea, su contraste con la mancha y la posibilidad de generar la ilusión de formas y volúmenes, una ilusión que habla de lo real. Tampoco el interés de Edwin Monsalve se limita a crear una mariposa quizá más bella que las reales sino que pretende discutir sobre el sentido de su realidad, con tanta mayor consistencia cuanto que las alas no pintadas ya no son realmente parte de una mariposa sino, ellas mismas, una realidad que es dibujo y apariencia ilusoria.

En otras palabras, aquí lo definitivo no es la creación de las apariencias sino la reflexión sobre la manera como éstas nos vinculan con lo real y, a partir de su propia realidad, potencian y enriquecen una forma de conocimiento sensible.

Por eso, tampoco es casual que, en su afán de conocimiento científico, el Renacimiento florentino hubiera establecido el dibujo como punto de partida fundamental de las artes, lo que, en última instancia, viene a reconocer que no es tanto una reproducción virtuosa de las apariencias sino una abstracción a través de la cual se busca la esencia

de lo real. Ya desde entonces era clara esa condición que se revela de manera explícita en el trabajo de estos jóvenes artistas; el dibujo, o *diseño* en italiano, involucra desde el siglo XV un valor básico de pensamiento; no se entiende sólo como un conjunto de líneas y ángulos sino como un proyecto concebido por la mente que se expresa a través de esos elementos lineales, lo que implica una visión intelectual y activa, muy alejada de la pasividad de la imitación tradicional. Por eso mismo, cuando el siglo XIX desmonta con Hegel las pretensiones científicas del arte se abre, por una parte, la posibilidad de un desarrollo inusitado de su propia dimensión artística y estética pero, al mismo tiempo, parecen decaer las posibilidades de este dibujo conceptual y cognoscitivo, ampliamente superado por la riqueza de la pintura y el color.

En otras palabras, una cierta crisis del dibujo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, reforzada quizá por el desarrollo de la fotografía y el auge de la “pintura pintura”, acabó asociada, de forma no necesariamente clara, con el cuestionamiento del arte como representación, lo que no es del todo coherente cuando se piensa, por ejemplo, en los dibujos de Van Gogh o de Picasso. De todas maneras, el dibujo parece vetado por las vanguardias, como sinónimo de academicismo y manifestación de unos objetivos de representación que ya no parecían corresponder a las nuevas funciones del arte; a lo más, se conservó como boceto preparatorio de algunos tipos de pintura, pero casi siempre perdió su carácter de obra autónoma.

Por el contrario, César del Valle, Alejandro García y Edwin Monsalve afirman la validez del dibujo y de su desarrollo particular que no se limita al mero auxilio de la pintura. Lo que aparece en sus trabajos es la conciencia de que en el contexto contemporáneo el dibujo sigue siendo pertinente como arte en el sentido más pleno del concepto, con

recursos propios y con posibilidades que no se confunden ni pueden ser cubiertas por otros procedimientos técnicos. Y es arte contemporáneo, en ese sentido pleno, porque conlleva una reflexión sobre sí mismo, sobre la realidad que enfrenta y, en especial, sobre sus posibilidades perceptivas. Para lograrlo, el dibujo llega en ellos a niveles de una indiscutible maestría que se manifiesta en una sensación simultánea de rigor y de libertad, de manejo técnico y de facilidad, justamente, en palabras de Kant, como si fuera un producto de la naturaleza.

Por todo lo anterior, la obra de César del Valle, Alejandro García y Edwin Monsalve resulta tan problematizadora. Una afirmación que puede sonar a lugar común pero que, en este caso, está cargada de posibilidades de reflexión y de sentido. El suyo es un proceso que no se desarrolla a partir del regodeo en el ejercicio virtuoso, pero que tampoco desconoce el sentido de la maestría en el oficio. Saben muy bien que la función del arte no es la representación de las apariencias, pero afirman con igual fuerza que la figuración no determina ni limita los objetivos de la creación artística.

En definitiva, comprenden que el mundo contemporáneo se ha dedicado a mover las fronteras del arte para discutir sus posibilidades de vinculación con la realidad social; pero creen que, al romper todas las barreras, también es posible explorar los terrenos que las vanguardias dejaron baldíos, como una expedición al interior de las fronteras que, sin embargo, pone a prueba las herramientas de análisis que se han enriquecido con las búsquedas exteriores. ■

Carlos Arturo Fernández Uribe (Colombia)

Miembro del grupo de Teoría e Historia del Arte en Colombia de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Edwin Monsalve



(Serie) *Mimesis* (detalle), acrílico y alas disecadas de mariposa sobre lienzo, vidrio y cajas en madera, 25x25 cm., 2008



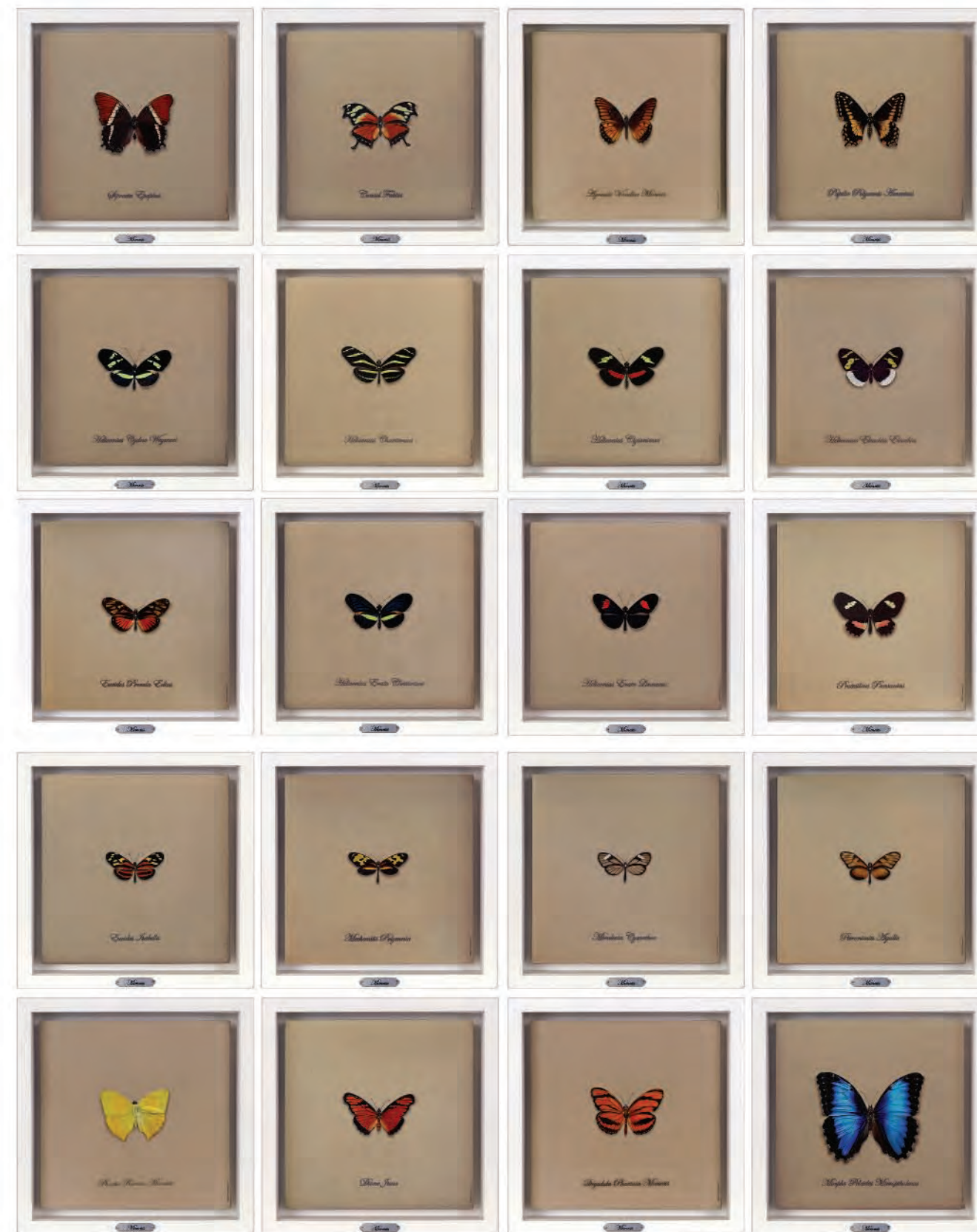
(Serie) *Metamorphosis*, grafito acrílico, grafito, mariposa disecada, tinta china, vidrio y cajas en madera, 74.5 x 74.5, 104.5 x 74.5, 74.5 x 74.5 cm., 2006/2007

El origen de mi obra radica en la observación, como si fuese un deseo obsesivo por entender y vislumbrar desde la simple mirada, las formas perfectas de una naturaleza que se me da como real: en esa observación, en esa búsqueda, encuentro el elemento tiempo como condicionador inefable de toda existencia y del cual nada se disgrega. Este devenir condicionador me obliga a intuir los fenómenos naturales como unos estados de interrelación entre las distintas formas de naturaleza, incitándome de esta forma, a imitarla hasta lograr comprenderla y transformarla.

Es la comprensión de estas formas de naturaleza lo que me lleva a reconfigurar los diferentes fenómenos biológicos y naturales que suceden en mi observación. Es la relación entre las distintas formas de percepción lo que me lleva a elegir dentro de ella: y en esa elección, en esa búsqueda, es que me aproximo a la mariposa, a sus grafías perfectas, a su belleza, a su obsesiva delicadeza, y a su ciclo metamórfico. Tal armonía de procesos me lleva a pensarla plásticamente a hacer de cada proceso una parte figurada de la idea, en la que se lleva a cabo una metamorfosis, donde el texto no se escribe sino que se dibuja, donde el dibujo no se dibuja, sino que se pinta, donde la pintura no es pintura, sino que es objeto y donde el objeto no es objeto, ni forma, ni mariposa, ni tiempo, sino idea.

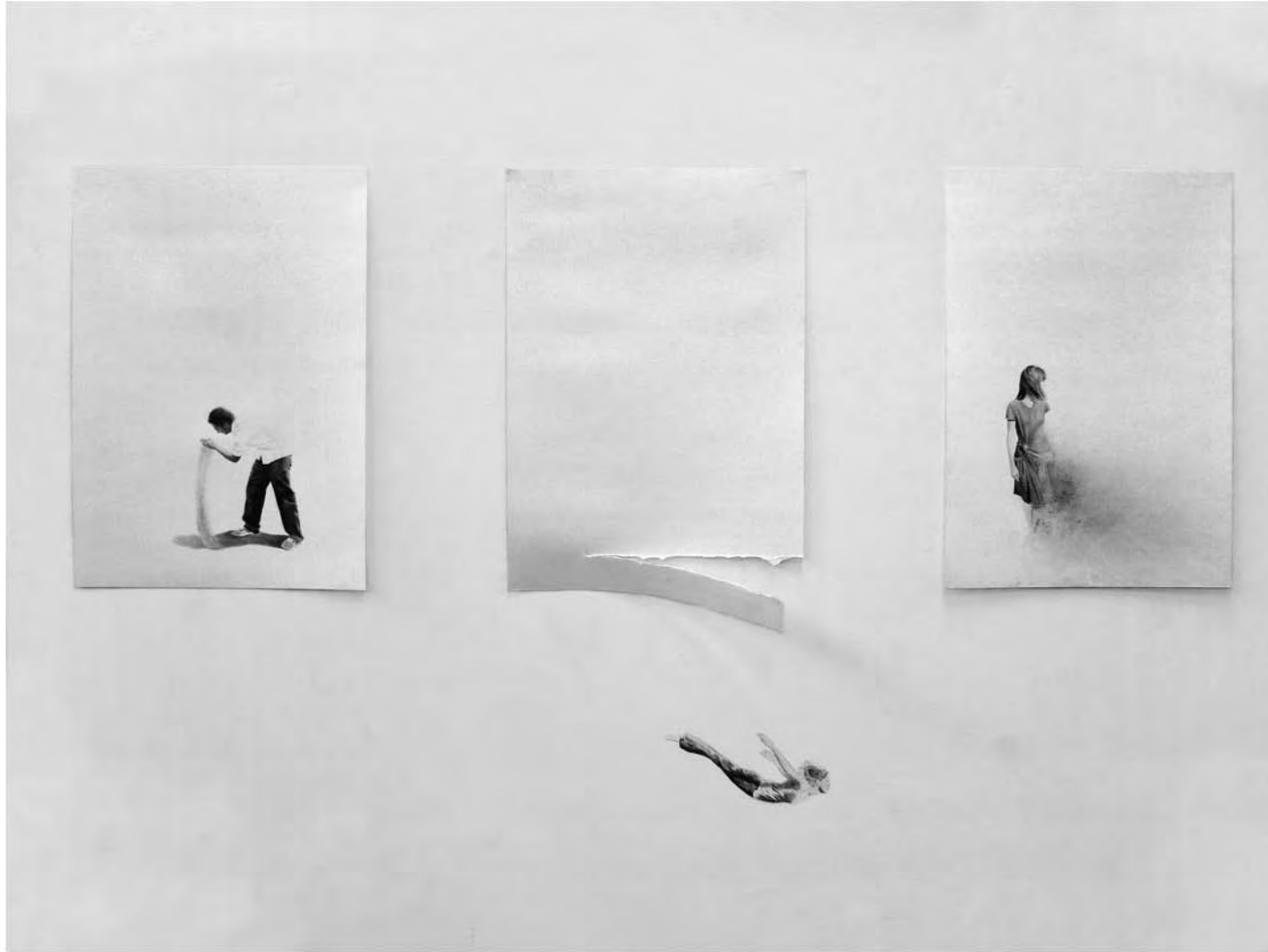


(Serie) *Maculataria* (detalle), óleo sobre papel, vidrio y caja en madera, 74.5 x 54.5 cm., 2007



(Serie) *Mimesis*, acrílico y alas disecadas de mariposa sobre lienzo, vidrio y cajas en madera, 25 x 25 cm. c/u, 2007/2008

César del Valle



Retratos III, lápiz sobre papel e intervención en pared, 50 x 35 cm. c/u, 2008



Estudios para retratos IV, lápiz sobre carton, 250 x 130 cm. c/u, 2008



Rebustos II, lápiz sobre papel, 27 x 19,5 cm. c/u, 2007

Esta realidad es este momento y está sucediendo, transformándose y desapareciendo. Condición suya es el estar presente, de lo contrario, no existe sino como representación o incertidumbre. Cuando ha pasado, por lejana o cercana que se encuentre de este instante es igualmente pasado, se tiene igual la misma intangibilidad sobre ella. El mayor alcance en el que se le puede hallar en estas circunstancias es el que puede encontrarse por medio de la representación a través de la memoria u otros medios.

La representación es la presentación de la imagen de un objeto ausente. No se encuentra en ella más realidad que la misma del medio por el cual se muestra como forma y materia.

La realidad del dibujo se puede mirar desde dos puntos de vista: lo gráfico y lo material. La realidad gráfica, la forma, adopta sus elementos de la abstracción, estos son, el punto, la línea y el plano. La realidad material señala las herramientas y soportes utilizados por el medio. Cada una de estas miradas conduce a otra desde su contexto: la espacial. En lo gráfico se encuentra determinada por la superficie del formato, y en lo material por el sitio.



Rebustos II



La naturaleza de las cosas, lápiz sobre papel, 30 x 63 cm., 2008



La naturaleza de las cosas (detalle), lápiz sobre papel, 30 x 93 cm., 2008



Sin título, pelo y dibujo sobre papel, 21 x 28 cm., 2006

Alejandro García

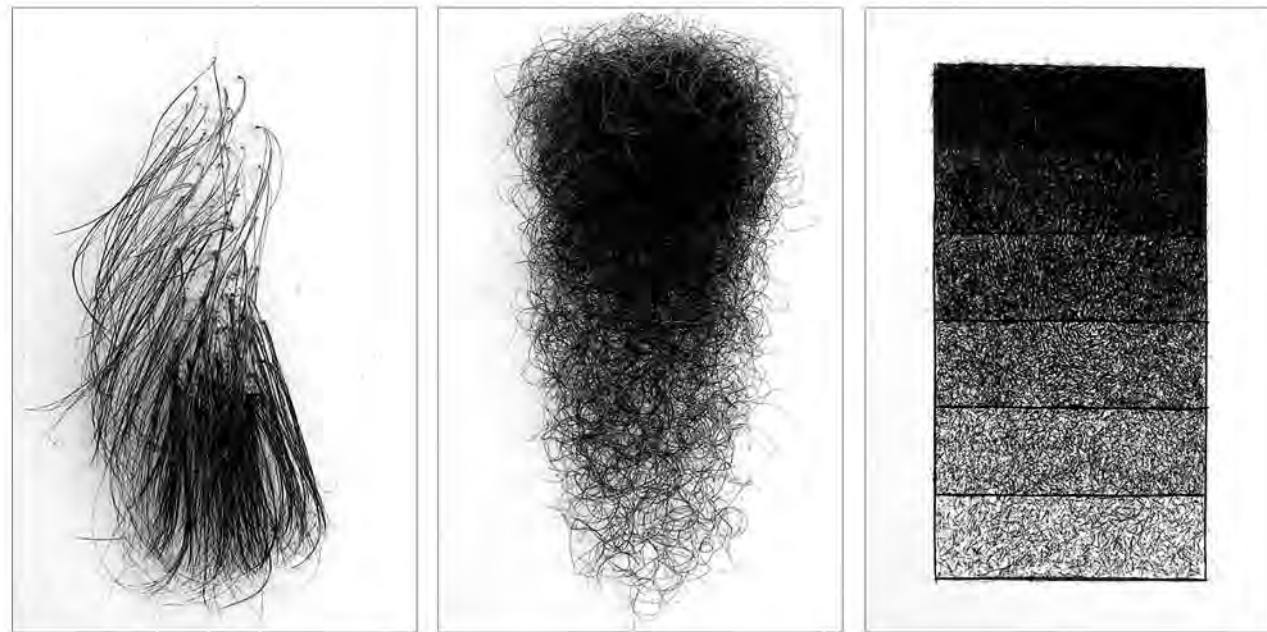
Es muy común pensar que ver un cuadro es una operación pasiva, en la que el espectador se sienta a esperar lo que la obra quiera darle. Se supone que el cuadro está ahí, quieto, aguardando a que lleguemos, y con sólo mirarlo, obtener todo de él.

Esta idea es muy cómoda para nosotros. Nos pone en una situación de absoluta superioridad sobre el objeto estético. Este estaría, como si dijéramos, desesperado porque alguien lo viera, su existencia dependería de ello. Sin embargo, este planteamiento tiene el defecto de privilegiar una de las dos partes que componen la experiencia artística, a saber, el espectador y la obra. En verdad no existe este sin aquel, ni viceversa: ambos se necesitan mutuamente, y es muy claro que la obra artística no soporta un espectador pasivo, que cree que no tiene nada que hacer para ver realmente el cuadro, para que la realidad de éste se le haga presente. Quien así se comportara, la obra le negaría su verdadero jugo y quedaría separado de ella aunque la tuviera en frente una eternidad.

Yo pretendo en mi trabajo obligar al contemplador a que se mueva. El cuadro tirará de su atención y se transformará ante él, mostrándose equívoco, en cierta forma misterioso e indócil. Para decirlo en una palabra, quisiera que ante los ojos del espectador se presentara una continua metamorfosis. A veces vemos figuras reconocibles, pero también son sólo líneas expresivas, y a la vez manchas pictóricas. Las manchas parecen abultadas y como en relieve, y resulta que son pelos esparcidos, no se sabe si puestos de manera deliberada o simplemente tirados. A veces me gustaría pensar que quizás los pelos nacieron espontáneamente en el papel, como si quisieran hacer valer su primitiva forma orgánica.



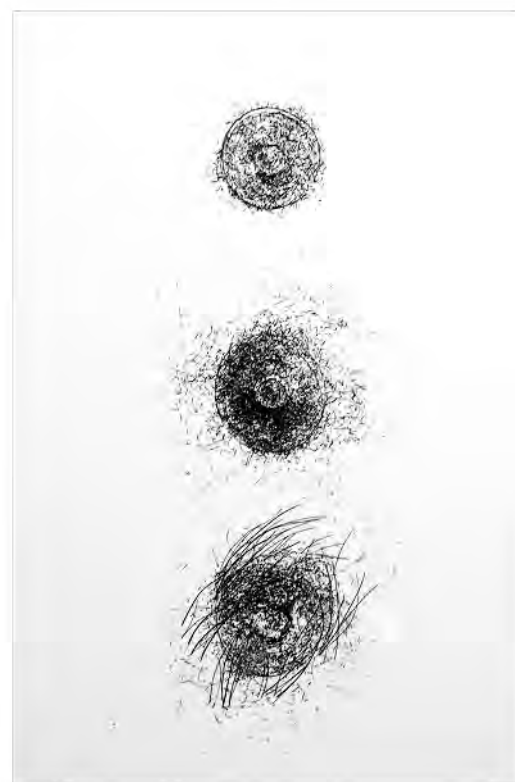
Sin título, pelo y dibujo sobre papel, 21 x 28 cm., 2006



Manual de dibujo con pelos, pelo sobre papel, 48 x 88 cm., 2006



Sin Título, pelo y dibujo sobre papel, 21 x 28 cm., 2006



Rafael Uribe Uribe, pelo y dibujo sobre papel, 31 x 25 cm., 2007