

Pablo Guzmán

Nadir Figueroa

Carlos Montoya

● Carlos Arturo Fernández Uribe

Uno de los aspectos en los cuales es posible percibir con mayor claridad la distancia que separa el arte contemporáneo del anterior contexto de las ideas modernas de los movimientos de vanguardia, tiene que ver con la manera como se han hecho cada vez más complejas las relaciones entre la dinámica de los nuevos procesos estéticos y la inercia modeladora de la tradición artística representada por la historia del arte.

En efecto, lo que caracterizó en gran medida la modernidad fue, precisamente, el rechazo de todos los modelos, su condición “futurista” y no “pasatista”, lo que condujo a considerar que la validez de toda obra de arte verdadera estaba garantizada por su más completa originalidad. A medida que se fueron consolidando las vanguardias y neovanguardias a lo largo del siglo XX, llegó a predominar la novedad como parámetro fundamental de crítica. Y se comprende, porque en la medida en la cual los artistas rechazaban radicalmente todos los modelos de representación, de belleza, de idealización, de temas y de formas que procedían del pasado, se veían lanzados a una carrera de innovación permanente. En el mismo sentido parecía anacrónica o, al menos, poco interesante cualquier reflexión que buscara señalar los puntos de contacto entre la obra actual y el pasado.

Por el contrario, un sector importante de la situación contemporánea se define a partir de las nuevas lecturas de los problemas básicos de la historia del arte. No se trata, por supuesto, de una esquemática obediencia a unas normas académicas que pretendieran recuperar la autoridad de la tradición sino, más bien, de una reflexión sobre el sentido y los alcances de los problemas del arte. Tampoco esta concepción estética se basa en una mirada nostálgica o laudatoria del pasado, sino en la certeza de la profunda dimensión antropológica, social y cultural que lo sostiene. Lo que, en otras palabras, significa que el arte es uno de los medios a través de los cuales los

hombres analizan sus relaciones con todas las realidades que los rodean. Por eso, justamente, y no porque existan autoridades académicas que lo impongan, a lo largo y ancho de la historia del arte se discuten muchas veces los mismos asuntos desde perspectivas distintas.

Pablo Guzmán, Nadir Figueroa y Carlos Montoya son tres jóvenes artistas, recién egresados de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, que, a pesar de desarrollar intereses muy diferentes, pueden ser relacionados entre sí por la constante preocupación de reflexionar, a partir de unos presupuestos contemporáneos, acerca de problemas artísticos ancestrales.

Con un largo listado de exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional a pesar de su juventud, realizaron su más reciente presentación en la muestra “Reflexiones desde la realidad y la ficción – Jóvenes artistas colombianos”, curada por Eduardo Serrano, que se realizó entre los meses de agosto y septiembre de 2008 en Naranjo & Velilla Galería de Arte, de Medellín, y La Cometa Galería, de Bogotá. Además de Guzmán, Figueroa y Montoya, la muestra exponía trabajos de sus compañeros de Universidad: Alejandro García, César del Valle, Edwin Monsalve y Mauricio Arroyave.

En su texto de presentación, Eduardo Serrano destaca que el trabajo de estos jóvenes artistas “[...] pone de relieve una tajante independencia de las modas y preceptos que han orientado la producción plástica reciente en el país”. Sin detenernos en el cuestionamiento del arte colombiano actual que se desprende de estas palabras—un arte encauzado por modas y preceptos, es decir, por modelos—, lo que, en un sentido más general, aparece en el fondo de ellas es la afirmación contundente de que resulta ya imposible sostener la contraposición maniquea entre renovación e historia; más aún, que en estos trabajos aparece un auténtico aporte a la libertad y contemporaneidad del arte colombiano, que radica, precisamente, en la manera como enfrentan las prácticas artísticas tradicionales sin renunciar por ello a las

propuestas más actuales, para lograr lo que, en palabras de Serrano, podría calificarse como una forma de representación posconceptual.

Pablo Guzmán (San Agustín, Huila, 1987) realiza pinturas de una extraordinaria exactitud que, aparentemente, podrían entenderse como dirigidas y limitadas a una representación verosímil. En efecto, aquí se recurre a un riguroso manejo de la perspectiva, de las luces y sombras, de los colores, de las proporciones y, en fin, de todos los artificios que el arte occidental heredó del Renacimiento para “engañar al ojo”. Pablo Guzmán va inclusive más allá de estos usos regulares, al buscar que las dimensiones de sus pinturas correspondan exactamente a las del objeto o a las de la situación representada, de tal manera que se pueda lograr el *trompe l'oeil* perfecto.

Pero, justamente en ese momento, estas pinturas, realizadas para un espacio específico, adquieren otra dimensión conceptual. Bien puede afirmarse que la obra de Pablo Guzmán no es una pintura sino, esencialmente, una instalación, lo que viene a transformar radicalmente el ámbito teórico en el cual se desarrolla y, al mismo tiempo, crea la posibilidad de reflexiones en el ámbito general de la historia de la pintura.

En efecto, mientras que las corrientes principales y más conocidas del arte contemporáneo parecen encontrar en la instalación y en el *performance* vías de salida a la pintura convertida en un callejón insalvable, Pablo Guzmán nos hace recordar que, al menos hasta comienzos del siglo XIX pero incluso hasta mucho después, la pintura y la mayoría de los restantes procedimientos bidimensionales tuvieron casi siempre un carácter de instalación. Mosaicos, vitrales y frescos, lo mismo que las pinturas sobre madera de los altares góticos, renacentistas o barrocos, y una parte sustancial de los óleos sobre lienzo que, de manera individual o en conjuntos, llenaron los palacios y edificios públicos desde el siglo XVI, fueron concebidos siempre con referencia a espacios determinados en los cuales debían ser instalados. Por eso, sacados de su contexto original pierden gran parte de sus valores estéticos y formales, y también se ven privados parcialmente de su potencial significativo.

En este orden de ideas, las obras de Pablo Guzmán denuncian calladamente todo lo que perdió la pintura en el contexto de las vanguardias por causa de la afirmación extrema de su autonomía. Desligada de un espacio específico, la pintura es sólo pintura y vale en cuanto tal. En Pablo Guzmán, por el contrario, recupera los vínculos con la arquitectura y, por tanto, con el ámbito de la acción y de la vida cotidiana, que es la fuente antropológica y cultural del sentido, y por este mismo camino reivindica su condición activa (performática) y vital. En síntesis, lo que aquí se busca no es tanto la verosimilitud de la representación, porque estas pinturas no limitan su interés a fijar una mirada sobre el mundo; lo que se pretende es replantear la verdad del arte y, en particular de la pintura, que, más allá de cualquier posible reflexión filosófica, sólo puede ser resultado de la convicción de que el arte es experiencia de la realidad y que, por tanto, como toda experiencia humana, debe estar encarnado en un espacio concreto.

Nadir Figueroa (Barranquilla, 1983) realiza especies de dioramas en los cuales la construcción pictórica minuciosa de escenarios urbanos, fotográficamente precisos, se completa con pequeños personajes en resina para ofrecer la experiencia de fragmentos de la realidad. La obra nos atrapa en su espejismo y muchas veces resulta difícil establecer la distancia entre los elementos bidimensionales y los tridimensionales, al tiempo que nos obliga a observar con insistencia para llegar a la convicción de que no se trata sólo de fotografías que se muevan entre lo insólito y lo anodino. Estas obras planas y a la vez espaciales se ubican, pues, en un complejo cruce de caminos entre la ilusión y la realidad; pero, además, entre otras posibilidades teóricas, el trabajo de Nadir Figueroa hace surgir en nosotros la reflexión acerca de la naturaleza de los vínculos entre la creación escultórica y el espacio real en el cual se despliega.

Cabe recordar que, frente a la naturaleza esencialmente abstracta de la pintura y de su espacio ilusorio, a lo largo de la historia del arte la escultura reivindicó con mucha frecuencia su carácter objetual y material en medio del mundo

de los objetos y que de allí derivó gran parte de su poder significativo, e incluso de su potencial ideológico, aunque por eso mismo entró en crisis en el marco de la cultura burguesa y de la ciudad automovilística contemporánea. En ese contexto, determinado por la desacralización de lo real y la fugacidad de la mirada, los trabajos tridimensionales —ya difícilmente encuadrables en el viejo concepto de escultura— han producido algunos de los capítulos más ricos e insólitos en la historia del arte contemporáneo.

Resulta evidente que la obra de Nadir Figueroa no guarda ninguna relación de dependencia y está al margen de las búsquedas monumentales de la escultura anterior, que es el más obvio modelo del arte académico. Sin embargo, en estos pequeños dioramas puede leerse un planteamiento teórico que reivindica los parámetros de la relación de la escultura con la realidad desde una perspectiva actual. Sin lugar a dudas, las de Nadir Figueroa no son esculturas en el sentido tradicional, ni mucho menos bocetos de monumentos, pero de ellas se desprende una visión poética muy clara. Por una parte, se descarta de plano toda idealización para presentar, en cambio, al hombre cotidiano como protagonista de la ciudad y, por ello, de la historia, retomando a su manera la crítica al arte monumental que sostenía ya la obra escultórica de Rodin. Pero, por otra, se hace patente la necesidad de vincular al hombre con el contexto urbano en el cual está inmerso, descartando todas las ínfulas de superioridad ideológica que revelaban los antiguos pedestales. En definitiva, también en esta obra se percibe la complejidad de su relación con la historia del arte.

Por su parte, Carlos Montoya (Medellín, 1982) recupera el dibujo, habitualmente considerado como la manifestación más evidente de los afanes académicos normativos y, por ello, desplazado con frecuencia del ámbito de los intereses contemporáneos. Pero, de forma paralela a sus compañeros, Carlos Montoya desmonta y revalida al mismo tiempo el problema del dibujo. Desde el Renacimiento se impuso la idea, consagrada por el viejo Giorgio Vasari, de que el dibujo era el punto de partida de las demás artes; por eso,

pocas veces en la historia posterior se le reconoció una validez estética propia y se redujo en general a un papel de mero boceto preparatorio, sin desconocer, por supuesto, muchos desarrollos de excepcional calidad, como en el caso de Vincent van Gogh, que, sin embargo, siempre se veían como menores frente a las propuestas de la pintura.

Carlos Montoya libera el dibujo de los límites académicos al plantear de manera simultánea las más diversas posibilidades: tramas, puntos y líneas, contrastes de zonas claras y oscuras, creación de espacios y reforzamiento de los primeros planos, rigor compositivo y ruptura de esquemas estructurales, exactitud en los detalles de la representación y libertad onírica no sólo en temas y formas sino también en la afirmación del automatismo del trabajo, introducción de textos, rasgos de ilustración. En último término, un dibujo que no antecede las demás artes sino que supera todo intento de división y se revela como una manera de ir más allá de los obstáculos que limitan la imaginación.

Resulta innecesario recordar que la situación contemporánea ha descartado muchas veces la idea de progreso en la cual tanto creyeron las vanguardias anteriores. Sin embargo, quizá no estaría de más recordar a E. H. Gombrich, quien propone considerar el proceso histórico del arte como el de una pieza musical en la cual cada movimiento, tema y forma, logra su riqueza de todo lo que antecede, mientras, al mismo tiempo, cada momento implica una transformación renovadora. Seguramente en ese sentido podría entenderse la relación que las obras de Pablo Guzmán, Nadir Figueroa y Carlos Montoya guardan con los modelos y formas de la historia del arte. ■

*Carlos Arturo Fernández Uribe* (Colombia)

Profesor de la Universidad de Antioquia y miembro del grupo de Teoría e Historia del Arte en Colombia de la Facultad de Artes de esta institución.



*Persiana gris número 2, acrílico sobre lienzo,  
80 x 100 cm., 2008*



*Persiana roja, acrílico sobre lienzo, 80 x 100 cm., 2008*



*Persiana negra, acrílico sobre lienzo, 80 x 100 cm., 2008*



*Sin título (tríptico), acrílico sobre lienzo, 240 x 200 cm., 2008*

Pablo Guzmán



*Ventana número 1*, acrílico sobre lienzo, 280 x 140 cm., 2008



*Escalera* (políptico), acrílico sobre lienzo, 306 x 336 cm., 2008

*Persiana verde*, acrílico sobre lienzo,  
80 x 100 cm., 2008



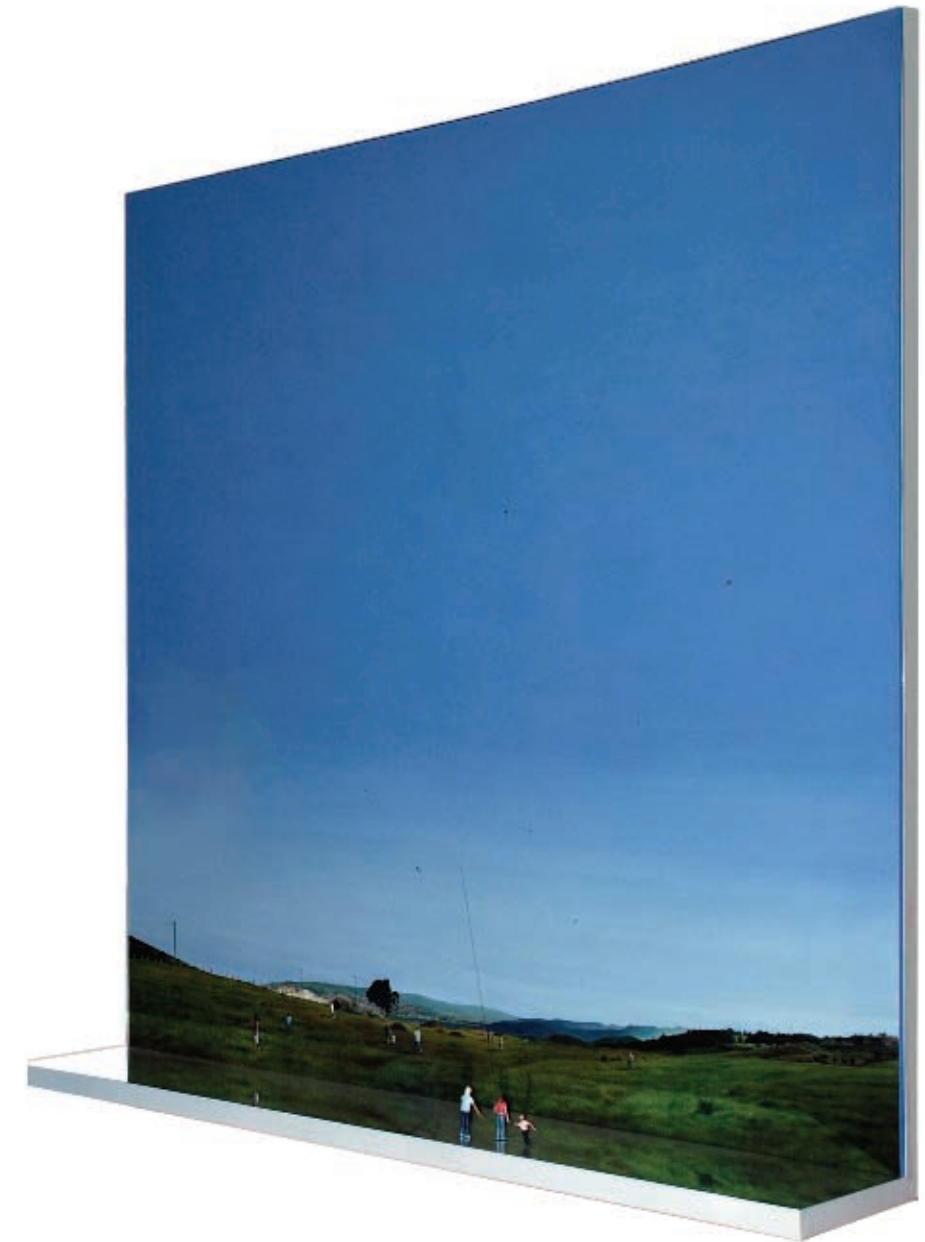
# Nadir Figueroa



*De la errancia entre el nadir y el cenit*  
(diorama 12, detalle)



*De la errancia entre el nadir y el cenit*  
(diorama 12), dibujo a lápiz, madera,  
vidrio, personajes en resina, objeto,  
plomada, 80 x 60 x 62 cm., 2008



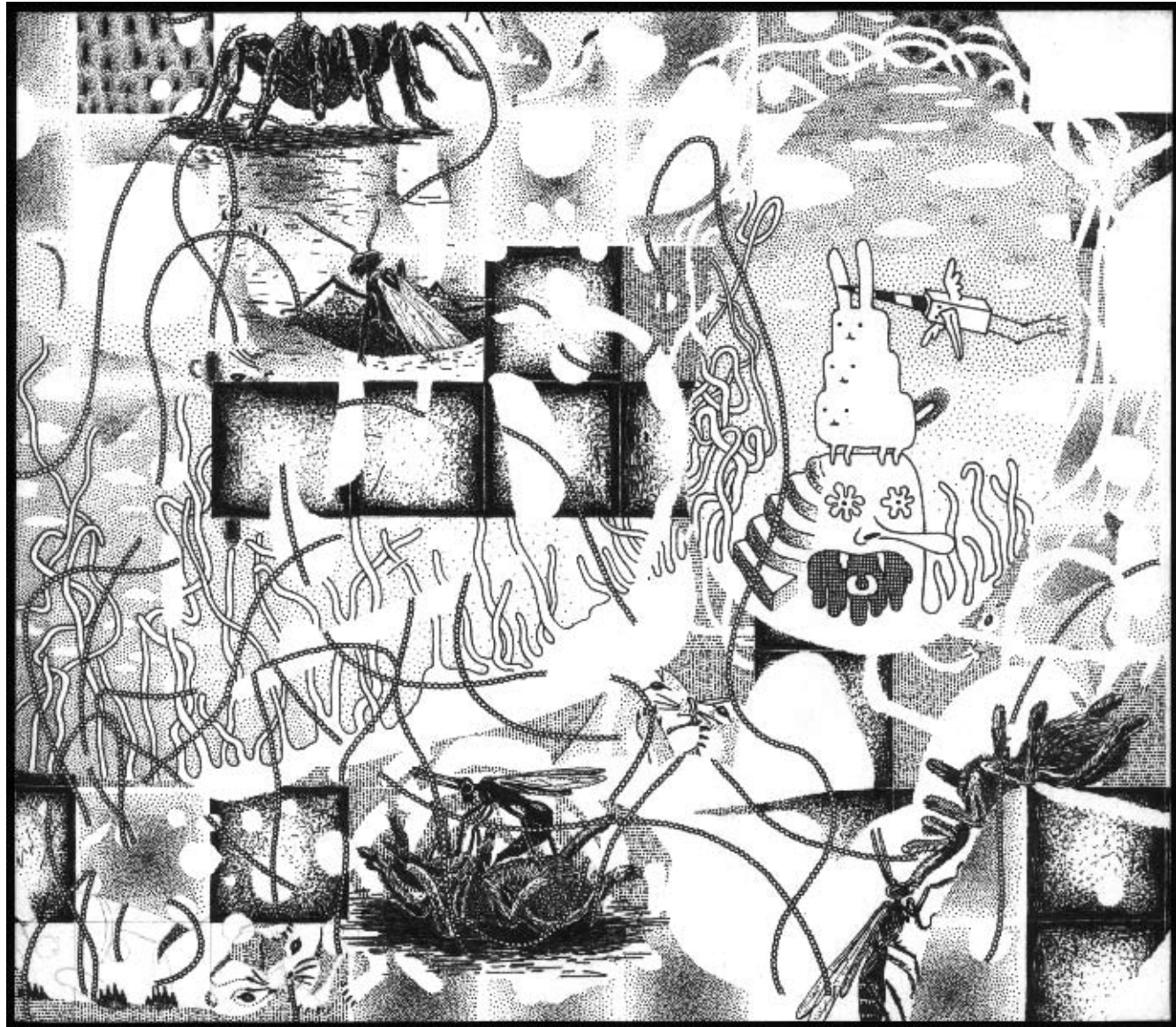
*De la errancia entre el nadir y el cenit* (diorama 10), pintura en acrílico, espejo, estructura en metal,  
personajes en resina, 34 x 171 x 174 cm., 2008

*De la errancia entre el nadir y el cenit* (diorama 11), pintura en acrílico, madera, vidrio, personajes en resina, 80 x 60 x 72 cm., 2008



*De la errancia entre el nadir y el cenit*  
(diorama 11, proceso y detalle)

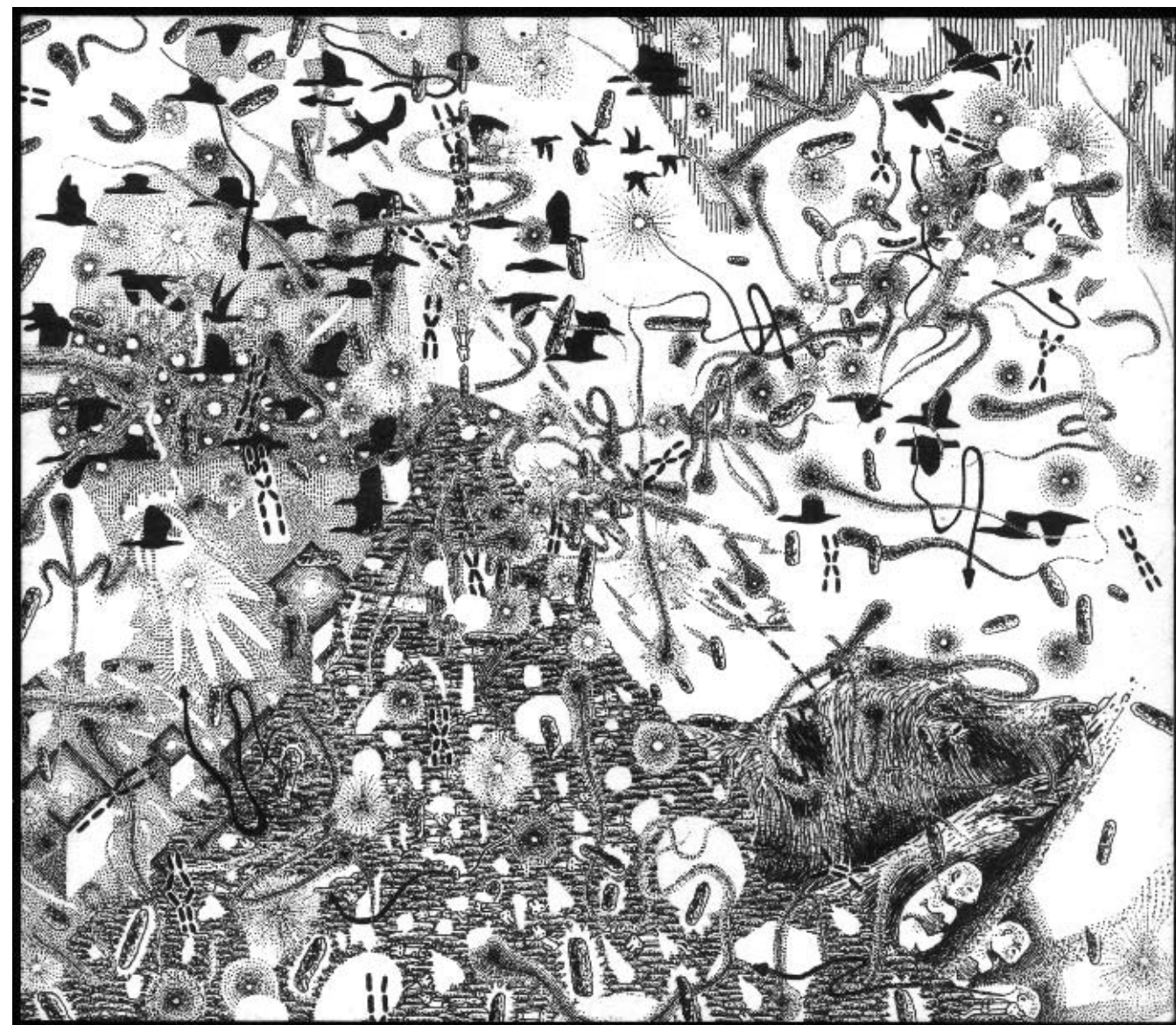
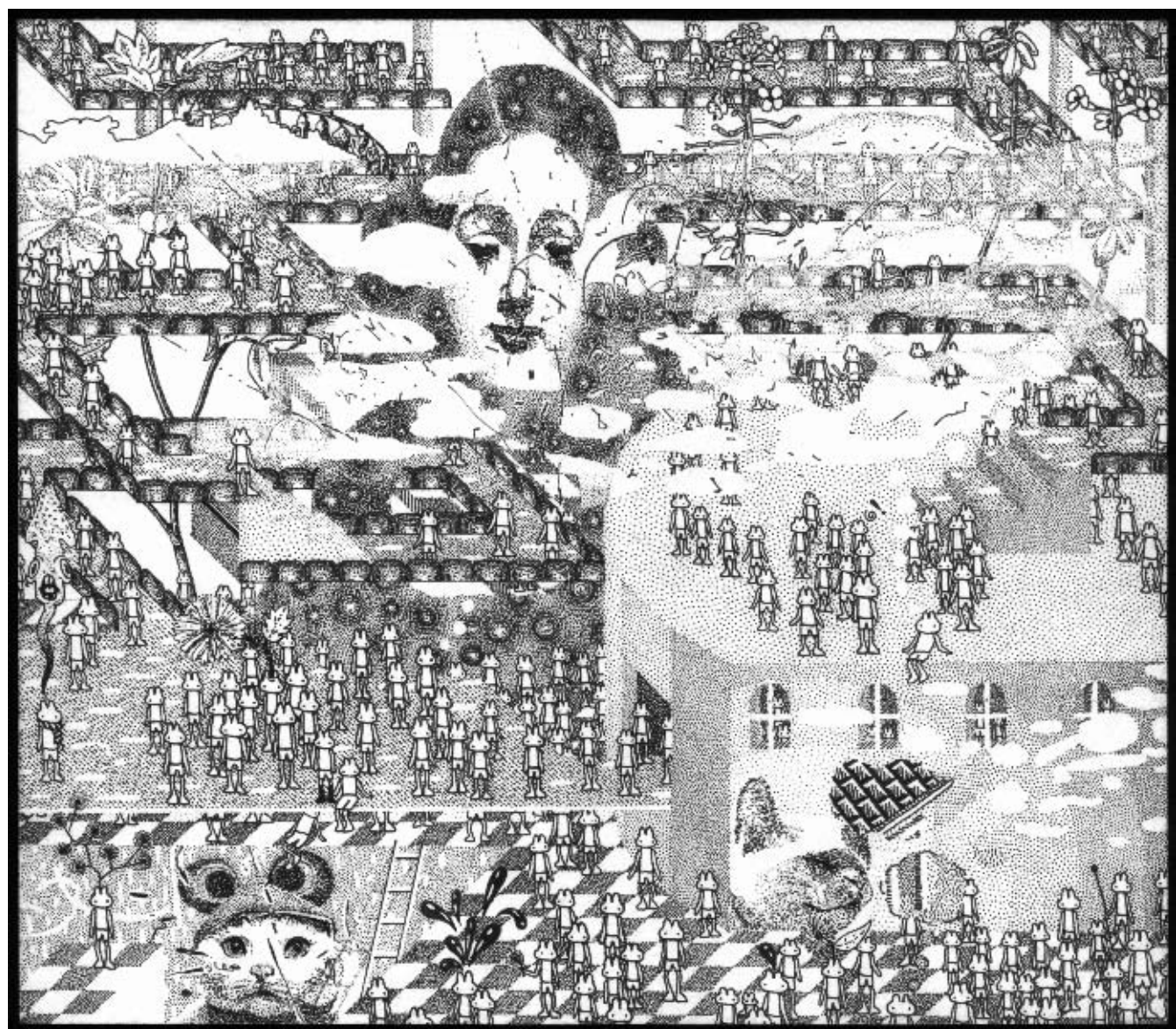




*Serie meandros,*  
tinta sobre papel, 17 x 15 cm., 2008



Carlos Montoya



M e a n d r o s