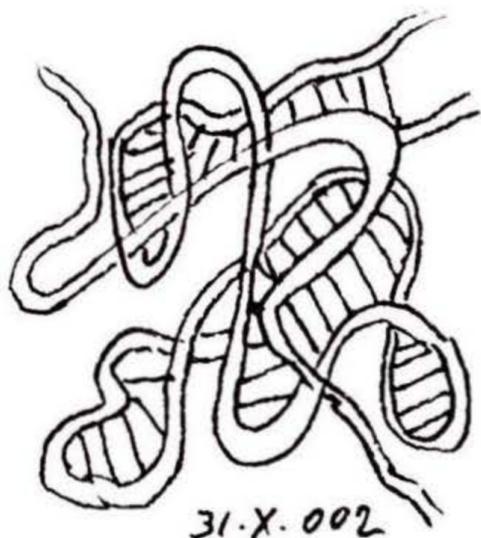


línea un volumen que llena el espacio. Esto es todavía más evidente en la bidimensionalidad de las telas: la línea atrapa y recoge la figura.



Está visto que no basta la fidelidad al entorno para calificar como bueno un dibujo; también se necesita la gracia. Francisco Segovia en su ensayo "Retrato hablado", hace un paralelo entre el dibujo y el género *western* del cine estadounidense. Sólo en las películas es limpia la metáfora de aquel pistolero que donde pone el ojo pone la bala, y va, más atrás en el tiempo, al que puede ser uno de los orígenes de esta metáfora. En el *Anfiteatro de Felipe el Grande*, publicado en 1613, don José Pellicer de Salas y Tovar describe como Felipe IV mató un toro: "El rey pidió arcabuz [...] Y sin perder la medida ni alterar la majestad del semblante con los ademanes, le tomó con garbo, componiendo la capa con brío; y, requiriendo el sombrero con despejo, hizo la puntería con tanta destreza y el golpe con acierto tanto, que si la atención más viva estuviera acechando sus movimientos, no supiera discernir el amago de la ejecución, y de la ejecución el efecto; pues encarar a la frente el cañón, disparar la bala y morir el toro, habiendo menester forzosamente tres tiempos, dejó de sobra los dos, gastando sólo un instante en tan heroico golpe. La sangre [...] se vio primero enrojecer la plaza que oyesse el viento el estallido de la pólvora". En la confusa realidad esto no es tan fácil; no es fácil fijar el ojo y

es casi imposible, si se fija, producir un efecto ulterior. El buen dibujante, donde pone el ojo, pone la mano. De este modo la mano es el amanuense del ojo y el buen arte consiste en que el ojo dicte y la mano escuche.

Este libro de dibujos de Fernando Botero está precedido de una introducción escrita por el señor Marc Fumaroli, de la Académie Française. Con cierto regodeo etimológico, el señor Fumaroli invoca las raíces del verbo dibujar que aluden a dos orígenes latinos: diseñar y delinear. Con este arsenal, concluye que Botero es un manierista moderno, entendiendo como manierismo "virtuosismo al servicio de la idea". Por esta vía reivindica a Botero como un artista "moderno contra la modernidad internacional". Para Fumaroli, la obra de Botero es una especie de catarsis, una invocación, que no reproduce ni celebra una infancia y una adolescencia ya abolidas; "ocurre que el genio latino, para construir un discurso persuasivo y no sólo una frase, dispone de figuras y modos retóricos que determinan la óptica bajo la cual el orador, el narrador, pero también el pintor, pueden ver y quieren hacer ver lo que tiene que decir, que mostrar. Este artesanado de abogados a la antigua, arruinado por las 'comunicaciones' industrializadas de la modernidad, está puesto en obra por Botero, como lo estaba por los pintores manieristas y barrocos, para otorgar significados por la deformación, por la manera". Señala finalmente Fumaroli que el dibujo "parece haber ganado terreno durante los últimos años" en la obra de Botero.

Además del prólogo del señor Fumaroli, el libro tiene un apéndice con fotos de juventud y madurez del artista antioqueño, una "selección de exposiciones individuales", una relación de colecciones públicas donde se encuentra su obra y una bibliografía que enuncia libros y catálogos. El grueso del volumen reproduce unos "dibujos selectos" que realizó Botero entre 1970 y 1998.

El placer que proporciona este volumen, publicado por Villegas Editores, tiene un sólido fundamen-

to. Botero dibujante actúa como el constructor de una constelación donde cada nuevo dibujo aporta y complementa los anteriores. Este universo sigue siendo reconocible a pesar de que es distinto cada vez, de la mejor manera que se puede ser distinto, mejorando, proporcionando nuevas visiones, nuevos hallazgos, llevando la destreza técnica hasta un punto donde puede ser libre y donde puede manifestar todo el goce del oficio.

JUAN CAMILO SIERRA

## Dos mundos, un solo sujeto

**José Antonio Suárez Londoño,**  
obra sobre papel

*Elkin Restrepo*

Fondo Editorial Universidad Eafit, colección El arte en Antioquia ayer y hoy, Medellín, 1999, 117 págs., il.

**Luis Fernando Peláez,**  
memoria y paisaje

*Alberto Sierra Maya*

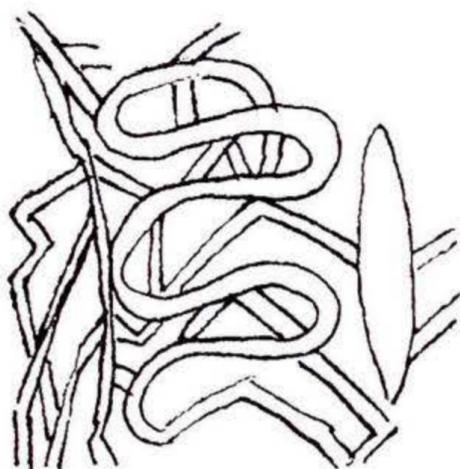
y *Patricia Gómez Jaramillo*

Fondo Editorial Universidad Eafit, colección El arte en Antioquia ayer y hoy, Medellín, 2000, 119 págs., il.

Bien podrían los seres dibujados y grabados por José Antonio Suárez compartir su mundo con la arquitectura creada en sus obras por el escultor Luis Fernando Peláez. Cuestión de escala: los dos artistas antioqueños trabajan, en general, pequeños formatos; y también de estilo: ambas obras se traducen en un acontecer poético. Así, podemos imaginar que los paisajes húmedos de casas metálicas y superficies en resinas sintéticas sobre los que la lluvia se traduce en puntillas, realizados por Peláez, convivan con los personajes, los animales reales y fantásticos, los artefactos y la caligrafía de José Antonio Suárez.

La obra sobre papel de José Antonio Suárez (Medellín, 1955), reproducida en el libro que publica la

Universidad Eafit en su colección "El arte en Antioquia ayer y hoy" está, en gran parte, dibujada en páginas de libretas, cuadernos y blocs y agrupada, muchas veces, por series temáticas. Para acceder a sus obras, Suárez nos exige cruzar un umbral: con este propósito constante del pequeño formato que utiliza, de entrada separa al espectador de su mundo cotidiano y le exige acomodar sus ojos a nuevas proporciones. Es decir, la primera reacción frente a las obras de Suárez está dada por su escala.

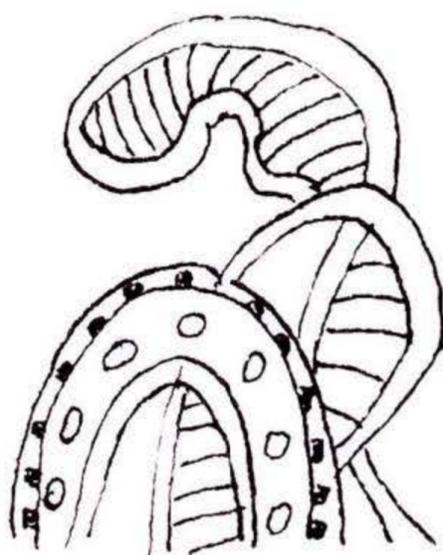


Enseguida, y también inmediata, aparece una relación directa con el oficio del arte: su trabajo nos remite a la disciplina y al rigor con que ejecutaron sus obras los maestros del arte clásico. Bien lo dice André Chastel, en su presentación para el libro de Jean Eugène Bersier *La gravure: les procédés, l'histoire: "L'art commence au métier"* (el arte comienza con el oficio, o en el oficio, si traducimos la frase literalmente)<sup>1</sup>, y aquí encontramos que Peláez, también como Suárez, viaja en el tiempo dedicado a aprender un oficio para volverlo propio.

En cuanto al estilo, antes de referirnos a las fuentes evidentes que el mismo Suárez nos presenta: Da Vinci, Durero, Rembrandt, Goya, Daumier, Degas, también es importante tener en cuenta la historia de la estampa. "La primera imagen —cito a Bersier en el texto mencionado—, la imagen santa, el icono, el exvoto, fue inventada para exaltar el sentimiento, para incitar a la oración, para expresar el reconocimiento, para contar la historia de su fe o de las razones que se tienen para

haberla. La primera estampa no tuvo otro fin"<sup>2</sup>. La estampa, imagen impresa a partir de una matriz trabajada por el artesano o el artista, concebida como un medio de transmisión del conocimiento, como órgano de propaganda y de enseñanza se convierte en elemento útil para la obra de Suárez. En su caso, la tradición religiosa que hizo de la estampa un elemento vital para su promoción y divulgación, se convierte en elemento biográfico. Es decir, podemos pensar en un Suárez que utiliza sus dibujos para transmitir el mundo real e imaginario que lo convierte en ser vivo, un Suárez que nos permite llegar hasta el fondo de su ser a través de lo que ilustra, del uso que le da a su trabajo.

De la estampa le vienen también algunos motivos que se repiten en sus obras: la impresión con sellos grabados en pastas de borrador, los fondos de flores como arabescos o el uso de palabras y textos. Símbolos con una huella personal que nos remiten a José Antonio Suárez, del mismo modo que un atributo en manos de la imagen de un santo nos envía a un episodio concreto de su vida o de igual manera en la que una calavera en una estampa de José Guadalupe Posada es impronta de la cultura mexicana.



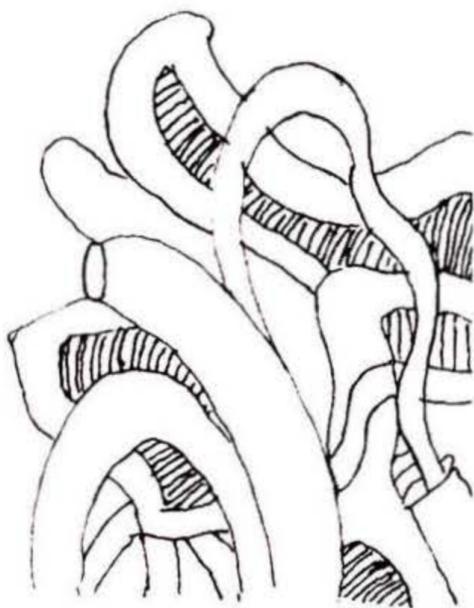
Si tenemos la oportunidad de ver un grupo numeroso de obras de Suárez reunido y ordenado en una cronología lineal dada por él mismo —como es el caso del libro que nos ocupa—, notaremos cómo para él se hace imperativo narrar con sus di-

bujos. Suárez dibuja historias, traza secuencias que nos permiten seguir una ruta predeterminada por el artista. Suárez cuenta sus cosas, a veces también a manera de diario, como quien hace uso de un idioma dibujado para crear su literatura propia, narrando, transmitiendo sensaciones o convirtiendo hechos —rutina sagrada— en dibujos abstractos (otra vez un punto en común: Peláez también llega a lo abstracto desde la figuración. La sobriedad en el uso de los elementos simplifica el registro, y algunos de sus paisajes se presentan como una simple geometría de formas).

De los maestros del arte clásico —para terminar con el tema del estilo—, de quienes Suárez ha tomado atenta nota, copia e interpreta. Es evidente —lo menciono como un elogio y como una excepción en nuestro medio— que Suárez lleva toda la vida atento, aplicado, tomando notas: registro y memoria visual de sus propios intereses. Su pasión por Rembrandt, por Botticelli o por Degas —para citar sólo tres ejemplos— se traduce en reproducir algunas de sus obras (dibujos anotados como: "a partir de"), en aplicar sus técnicas de trabajo a sus propios dibujos, en invocarlos para realizar un homenaje, en desafiarse a dibujar a la manera de cada uno de ellos en un juego que desemboca en resultados propios. Como anota Elkin Restrepo en este libro, en su capítulo de autorretratos: "Los de Egon Schiele. Los de Juan Cárdenas. Los de David Bowie a lo Egon Schiele". O como sucede con la serie de dibujos alrededor del bronce *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas.

Y de esa formación Suárez adquirió, además, retos que pocos toman con la seriedad que se requiere. La conciencia de que en materia de dibujo se sigue aprendiendo hasta el final, de que el buen dibujante —obligado a ejercitar su práctica todos los días de la vida— nunca termina de aprender a dibujar, de que el buen dibujante puede sentirse seguro de su trazo pero siempre se sentirá comprometido a mejorar el resultado. Porque la vida del buen

dibujante es, desde el punto de vista técnico, una vida de frustración, la vida de quien se sabe poseedor y artífice de un oficio que nunca sentirá concluido. En el caso de la pintura o el de la escultura, en cambio, ésta es una realidad menos evidente y depende de muchos otros factores técnicos y de composición. Un pintor medio, con la disciplina del buen oficio, puede lograr buenos cuadros en un momento determinado de su carrera; al igual que puede lograrlo, en algunas de sus obras, un escultor sin mucho talento. Un dibujante mediocre, en cambio, es un mal dibujante, y su arte no traspasa esa barrera que permite establecer un nivel de comunicación mayor que el del simple registro del objeto dibujado. En otras palabras, el dibujo representa la desnudez en el arte, y desnudos no podemos esconder un defecto físico, no hay medios para disimularlo.



Al observar las obras de Suárez, nos enfrentamos al rigor de quien encontró en la artesanía del dibujo una forma de expresión cotidiana (igual sucede con la limpieza de su trazo en las esculturas de Peláez). Suárez es primero, y antes que nada, un dibujante: de los pocos con las cualidades del buen dibujo y, así mismo, de quienes sin pudor dejan a la luz sus principales influencias y su pasión por otros, que como él, se dedicaron a un oficio que exige constancia y persistencia para ser abarcado. De Leonardo hasta Hockney, recorridos el Renacimiento italiano,

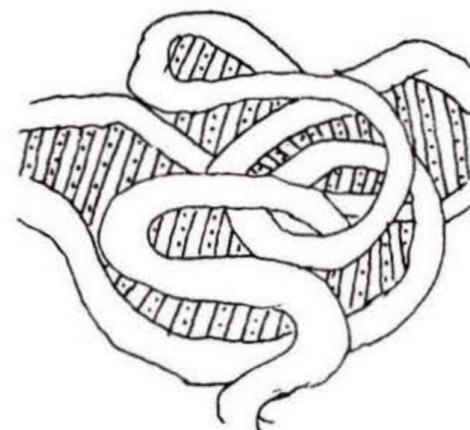
el arte flamenco, pasando por los principios básicos de la Academia desde Poussin hasta Ingres, las razones de ser del arte de los surrealistas, la geometría de la abstracción pura, la obra de Suárez, también emparentada con las letras (del Larousse: literatura de significados, a los diarios de Brian Eno y Paul Klee), está cargada de una disciplina impuesta por su autor. Disciplina que se traduce en su numerosa producción y en un conocimiento profundo de las técnicas que utiliza como dibujante y grabador.

Poesía, rigor, contenido y cultura del arte —la dosis escogida de cada uno de estos ingredientes en manos suyas ha producido un desenlace equilibrado— convierten a José Antonio Suárez en un artista que se destaca, entre otros, por su sobriedad en el tratamiento de los objetos.

Y aquí, otro nexo más con la obra de Luis Fernando Peláez. Antioqueño también, este artista nacido en Jericó ha dedicado su vida a realizar esculturas e instalaciones que se caracterizan, en gran medida, por el uso de los elementos estrictamente necesarios. Obras en las que la soledad, como elemento constante, se traduce en ese lapso transcurrido entre cuando cesa la lluvia y cuando se renueva otra vez la actividad detenida por el aguacero. Paisajes húmedos, Peláez trae a cuento la presencia de quienes escampan o fueron devorados por el temporal.

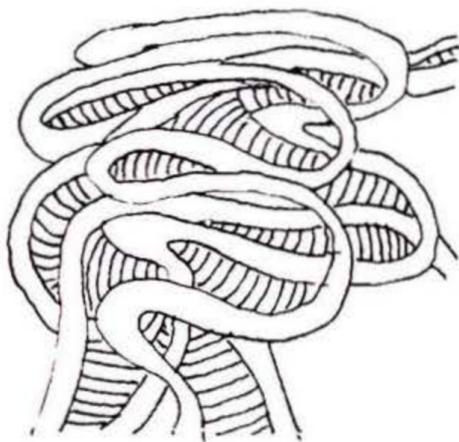
La obra de este artista es una obra evocadora, cargada de la nostalgia que producen el paso de la lluvia y la bruma que la acompaña. Sus esculturas representan esa extraña sensación de lugar vacío que sabemos habitado. Peláez es un narrador de lo solitario y alcanza su estado poético por la forma en la que aborda esa soledad que a todos nos toca. Más allá de la anécdota de esa lluvia que pasó, de la humedad y el brillo presentes en sus paisajes, está la soledad como factor de la condición humana. La soledad que a todos incumbe y se hace evidente en ese preciso instante del día o de la noche con el que Peláez encontró cómo imponerla: la pausa posterior al aguacero.

Los paisajes de Peláez desnudan al espectador que los enfrenta. Todos estuvimos alguna vez ahí, formamos parte de esas imágenes representadas en sus esculturas. Todos hemos vivido ese paisaje desolado y nostálgico, limpio y de aire fresco en el que se respira hacia el pasado, hacia ese pasado común que reúne en su condición física a todos los seres humanos y nos traslada a un estadio intemporal al que pertenecemos los mortales, los vivos y los muertos reunidos en un todo; un lugar y un tiempo que no figuran en los mapas y en los calendarios, un lugar y un tiempo a los que nos acercamos con el temor de quien devela sus secretos ante una audiencia.



Y así, con esa cadencia narrativa, Peláez ha logrado traducir en sus obras cada elemento formal para convertirlo en parte de su estilo (al igual que lo ha hecho Suárez). En sus manos, el metal y las resinas sintéticas dejan de ser simplemente el elemento necesario para la factura de un objeto y se transforman en metáfora de ese objeto. Si partimos del hecho de que sus obras forman un universo propio —del mismo modo como no necesitamos haber leído a Linneo para encontrar el olor de la rosa—, está claro que no es esencial aclarar el origen de los materiales con los que Peláez compone, para viajar entre sus obras. Los materiales aplicados a sus esculturas se convierten en elementos naturales del paisaje y sus acontecimientos. “El hombre sin origen se torna en hombre sin destino. Sin embargo, todo acto humano tiene un significado y deja una huella. El recuerdo es casi siempre superior a la

vivencia. Sabiendo nuestra condición de desterrados, documentamos nuestro deambular como viajeros con imágenes, notas, dibujos y objetos que forman una memoria. Así, en la obra de Peláez el objeto encontrado adquiere una resignificación, un estatus de signo, una condición de pertenencia a un alfabeto privado", anotan Alberto Sierra y Patricia Gómez en el libro publicado por la Universidad Eafit.

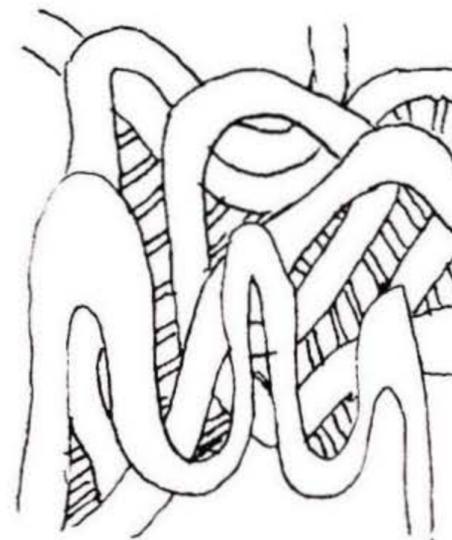


También hay violencia en esa soledad representada por las obras de Peláez (violencia que aparece en muchos de los dibujos de Suárez). En las obras reproducidas en el capítulo bautizado como "Lluvia", paisajes de tormenta —en los que la resina sintética utilizada por el artista se convierte en una mar de leva— devoran las casas metálicas. Casas que semejan buques cargados de petróleo y naufragan derramando el contenido de su cisterna. Contenido que se funde con la tempestad, marea negra. Obras en las que su autor rompe con el esquema de líneas definidas con el que trabajó en el grupo de esculturas incluido en los capítulos bautizados como "Crónicas de viaje" y "Ciudad": piezas compuestas sobre un horizonte definido y liso (el paisaje húmedo), de líneas verticales con las que establece un equilibrio geométrico (las casas, y las puntillas que caen como lluvia). Aquí, en cambio, el horizonte nítido y plano del paisaje se convierte en relieve dramático, en temporal que arrasa llevándose hacia el fondo todo el universo que contienen las casas dentro. En el grupo de "Lluvia", la tragedia desempeña un

papel central. Ya no se trata únicamente de la sensación de soledad que causa el final del aguacero; en estas esculturas están presentes la desolación y la impotencia del ser humano frente a los desastres que acaban con la vida, que ahogan a sus habitantes. Y el espectador, directamente involucrado en ese juego, se hace partícipe de la obra, salvavidas o náufrago de la escena que observa.

Luis Fernando Peláez, como José Antonio Suárez, crea obras que necesitan del público. Esto, que suena como una gran evidencia, no lo es tanto en los tiempos que corren, en los que alguien considerado como artista, de la mano de un crítico o de un curador, crea para sí mismo y para el discurso teórico de ese crítico o curador, sin tener para nada en cuenta al público, el destinatario esencial de la obra de arte. En Suárez y Peláez, en cambio, el público es necesario, en la medida en que ambos artistas se han propuesto —como lo mencionan Sierra y Gómez en su texto sobre Peláez— crear obras que comunican, obras que se "completan" en el momento en que son "leídas" por el espectador. Ambos artistas son del tipo de narradores que por una necesidad íntima y para nosotros desconocida —casi nunca está develada la razón de ser del artista en sus obras— van al hecho genérico sin detenerse en anécdotas, empeñados en explotar al máximo un lenguaje establecido sobre cada uno de los puntos que han ido elaborando (basta ver la persistencia con que han trabajado por más de dos decenios con los mismos materiales y a partir de las mismas técnicas). Ambos, creadores de un arte figurativo y abstracto, hacen uso de los elementos estrictamente necesarios para realizar sus obras, logrando con esto una armonía en la que materiales y contenido se convierten en una suerte de emulsión: dos mundos, un solo sujeto. Obras a las que nada les sobra, a las que nada les falta (son pocas, y vale la pena resaltarlo). Suárez y Peláez cumplen una función con su trabajo. Son artifices de una tarea que saben necesaria, no sentimos nada gratuito en sus obras.

Suárez y Peláez se toman la libertad de recuperar funciones para algunos objetos que han perdido su curso en el tiempo y el espacio incorporándolos a la vida diaria, al quehacer cotidiano, hasta el punto de que llegan a hacer de la nada algo útil y necesario. En Peláez, lo encontramos en esculturas en las que recurre al objeto basura para reciclarlo como parte de la pieza: una vaca, un carrito o un perro de plástico, una cabeza de Cristo tallada, una silla, una maleta. En Suárez, también a veces con objetos, como vestidos de muñecas, o en paletas de color pintadas sobre una página o cáscaras de limón secas que dibujadas se convierten en objeto vivo más allá de su propio registro.



En los dos casos, observando el conjunto de obras producidas por estos dos artistas antioqueños, pienso, se trata de obras fijadas en la memoria de los sentimientos más que en la memoria visual. Obras en las que prima un estilo que convierte materiales y contenido en algo necesario para el espectador. Piezas en las que cada elemento suma para producir su resultado con lo estrictamente necesario; prolongación de sentimientos con los que ambos artistas nos transportan a un lugar muy similar, a una dimensión en la cual las imágenes, más allá de su propia línea, de la elegancia que las caracteriza, construyen una geografía en la que mira más el corazón que los ojos. En palabras del argentino César Aira: "En lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que

debía transmitirse era el conjunto de 'herramientas' con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esa teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso"<sup>3</sup>.

JUAN CAMILO SIERRA

1. Jean-Eugène Bersier, *La gravure: les procédés, l'histoire* (4ª edición), París, Berger-Levrault, 1998.
2. *Ibíd.*
3. César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2000.

## Minuciosidad confundida con talento

### Cogollo

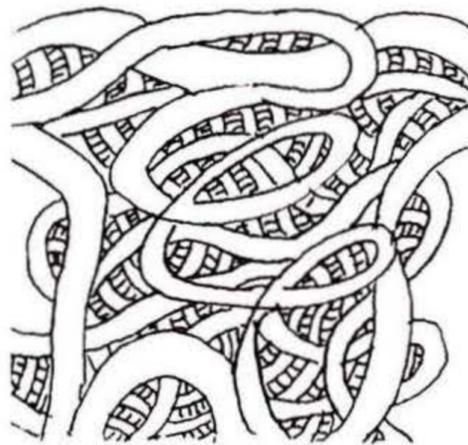
Varios autores

Ediciones Forma y Color Colombia y George Nader Latinamerican Art, Bogotá, 2000, 160 págs., il.

Heriberto Cogollo (Cartagena, 1945) es un pintor poco conocido en Colombia. Pasó la mayor parte de su vida adulta en Francia, y allí, en París, de la mano de los grandes maestros clásicos expuestos en los museos y siempre informado de lo que iba sucediendo en el curso de sus treinta años en la ciudad, aprendió, con pericia, la labor de pintar sobre tela. Aprendió el oficio que implica tomar un pincel y lograr dejar figuras y objetos retratados sobre un lienzo en blanco. En el curso de esos treinta años, se dedicó con juicio y disciplina a observar cómo se plasman sobre el lienzo un cuerpo desnudo, la piel de un gato, la de un caballo, un paisaje, el interior de una casa, un trozo de tela plegada. Y, en un acto meritorio, logró trasladar sus observaciones al cuadro con conocimientos técnicos de com-

posición, de luz y de equilibrio, con la aplicación de un buen alumno.

En los desnudos femeninos —tema central de sus obras a lo largo de todos estos años—, cada una de las mujeres pintadas ha sido cuidadosamente estudiada, aprendida y puesta sobre la tela. Lo mismo sucede con los paisajes o los espacios interiores entre los que pinta sus personajes, y de igual forma con sus caballos o sus gatos, todos meticulosamente pintados. Cogollo, en esta medida, es el más aplicado y el más superado de los pintores colombianos de su generación en Francia. Pero a Cogollo se le pasó por alto que la pintura no es exclusivamente la minuciosidad con la que sea capaz de seguir las huellas de lo aprendido en su labor diaria. Se le pasó por alto convertirse en artista y se quedó en un limbo al que pertenecen los hombres que aprendieron la técnica de un oficio pasando por alto la necesidad de un contenido. ¿De qué vale la pena pintar cuadros que no son nada más allá de la factura con la que fueron ejecutados? ¿Qué sentido tiene llegar a la pintura para quedarse en la demostración técnica de cómo lograr un buen desnudo, un paisaje perfectamente copiado o un animal que parece, además, hecho a partir de un modelo disecado que se copió en un museo de historia natural?



El universo del hiperrealismo —tan en boga en Estados Unidos e Inglaterra hacia finales de la década de 1960 y la de 1970, y categoría en la que podemos colocar a Cogollo por su destreza técnica—, fue mucho más allá de lo que propone el cartagenero. Para artistas como

Richard Estes, Chuck Close o Don Eddy, se trata de fotografiar una realidad por un reto técnico, y su trabajo consiste en generar un mundo a partir de ese esquema de retrato. Los paisajes urbanos de Richard Estes, ejecutados a partir de fotografías de distintos lugares con las que crea sus ciudades imaginadas, son la recreación del mundo del artista, un *cartoon* realista de lo que para él representa la urbe norteamericana. Inclusive, el trabajo del chileno Claudio Bravo —a quien también podemos considerar hiperrealista por la factura de sus retratos— va más lejos en el reto con que pinta a sus jóvenes árabes "fotografiados" —convertidos por el pincel en efebos de la actualidad—, para llegar a una suerte de *tromp d'oeil*, de truco, con el que busca hacer de sus cuadros ventanas por las que quien soporte el mal gusto que siempre lo ha caracterizado acceda a un mundo idealizado: el Tánger de sus sueños, dónde la vida transcurre en una suerte de Edén, amañado y casi pornográfico, y sus habitantes, vestidos o desnudos, son portadores de una belleza física que, más que de carne, parece de porcelana.

Si colocamos a Cogollo entre el grupo de los hiperrealistas, por la destreza técnica a la que se hizo referencia antes, notamos, además, que no ha hecho grandes aportes en este campo. Aprendió, sí, como también comentamos, la forma en que se debe ejecutar un cuadro, pero en el vacío infinito de un no discurso, de un nada que contar, lo que lo saca de las *grandes ligas*, en las que necesitaría estar para que consideráramos como válido su reto técnico. Sus mujeres parecen modelos tomados de las esculturas del norteamericano John De Andrea o de un museo de cera. Sus pieles no son las pieles del modelo vivo que pretende pintar. Se trata más bien de figuras disecadas en el tiempo. Un hiperrealismo *kitsch*; es decir, la mezcla de elementos técnicos que lo acercan a cierta perfección en el retrato y el mal gusto con el que ejecuta su trabajo. Y este concepto '*kitsch*' se ve acentuado cuando Cogollo decide incorpo-