

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"³.

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

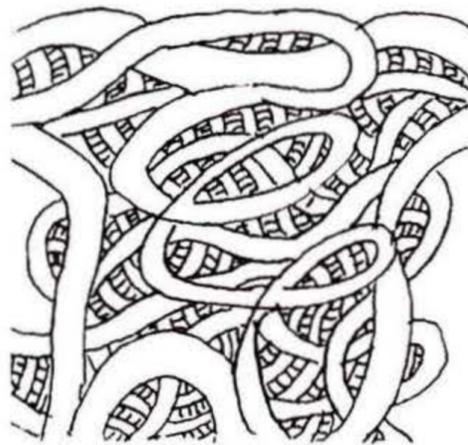
Varios autores

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?

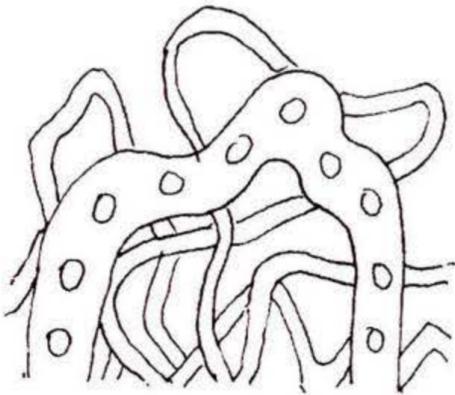


El universo del hiperrealismo —tan en boga en Estados Unidos e Inglaterra hacia finales de la década de 1960 y la de 1970, y categoría en la que podemos colocar a Cogollo por su destreza técnica—, fue mucho más allá de lo que propone el cartagenero. Para artistas como

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 soporta 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-

rar elementos narrativos en sus cuadros. Caballos de circo que saltan en un gesto congelado, montados por jinetes desnudos a los que se les ven algunos de sus huesos por sobre la piel —rezago de su época influenciado por el arte de Wifredo Lam—, rodeados por paisajes, que vienen de paisajes por otros retratados; acompañados de símbolos como prolongaciones del cuerpo: flechas y más huesos que salen del cuerpo detallado. Símbolos que no son anécdota, ni complemento necesario en la composición, que no son siquiera recurso de forma que nos permitan distinguir un intento en la búsqueda por algo que vaya más allá de la simple representación cuidadosa y amanerada.



Al leer sus textos en el libro publicado, encontramos todo un imaginario de ritos africanos y de filosofías ancestrales a los que presta profunda atención el artista. Cogollo entra en un discurso verbal de magia y fuerzas vitales, con el que pretende sustentar de alguna manera su tiempo invertido pintando. Alta dosis de palabras en las que se enfrasca y de las que no sale ni siquiera para referirse a sus obras, para situar lo que dice en el ámbito de su trabajo. Un discurso verbal, para nada aplicado al contexto al que pareciera estarse refiriendo: sus cuadros. Como si Corín Tellado nos hablara de literatura zen.

Escribe el pintor:

La fuerza vital, según R. P. Tempels (La filosofía bantú, Presencia africana), sería el valor supremo en los pueblos bantúes. Las prácticas religiosas tienen

por meta reforzar la vida, asegurar la perennidad empleando las fuerzas naturales. La felicidad no es otra cosa que la más grande potencia vital, y la desgracia su aminoración.

Parece ser que encontramos esa noción de fuerza vital en la mayor parte de los pueblos africanos. Ella no está, por otro lado, limitada a los seres humanos, sino que se extiende a los muertos y a la naturaleza y circula a la manera de una corriente eléctrica. E incluso hay acumuladores de fuerzas (ciertas personas, ciertos altares). Pueden por otra parte existir diversas fuerzas, dotadas de caracteres particulares.

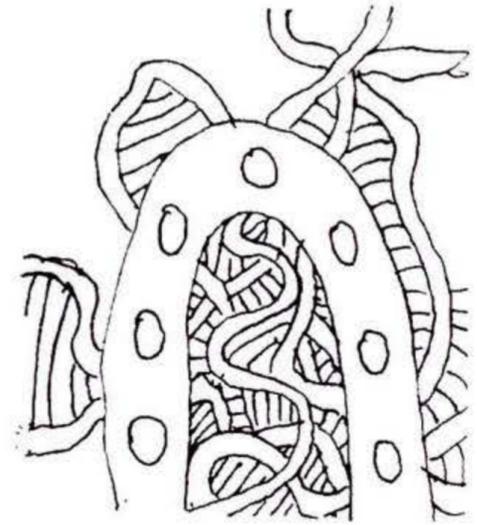
En los Dogones, la fuerza vital NYAMA reside en la sangre del ser humano. Ella es la vida, el movimiento, la palabra. Marcel Griaule (Dieu d'eau, 1948) la describe como una "energía en instancia, impersonal, inconsciente, repartida en todos los animales, vegetales, en los seres sobrenaturales, en las cosas de la naturaleza, y que tiende a hacer perseverar en su ser el soporte al cual ella está destinada temporalmente (ser mortal) o eternamente (ser inmortal)".

Y continúa más adelante:

Cuando el pintor Roberto S. Matta me dijo: "Tienes que cambiar de apellido", pasé ese día del Cuadrado al Cogollo que es mi apellido materno. Según Matta la figura del cuadrado simboliza e implica la idea de estagnación, de solidificación; como la estabilización en la perfección y yo era aún muy joven para esa "güevonada"; en cambio el cogollo es el brote de una planta, un árbol, un símbolo de fuerza creadora, que está por devenir, símbolo fálico. Es también corazón y centro vital del ser humano.

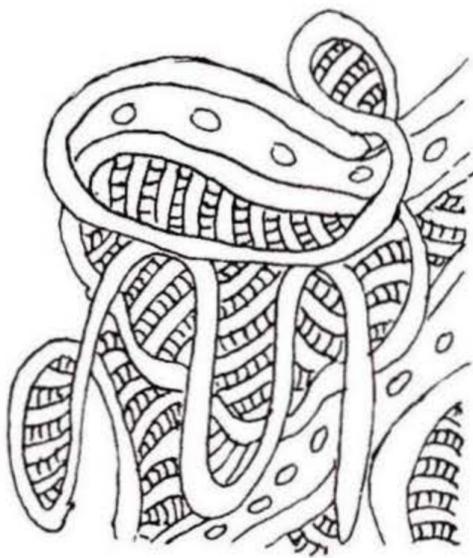
Sin objeción alguna delante de esos argumentos, en ese día y momento "iniciático" en el taller de las Ediciones Georges Visat, Cuadrado vio nacer a Cogollo, afirmando mi línea genealógica ma-

ternal. Como en ciertas sociedades africanas matriarcales (Ashanti, Costa de Oro), la sangre viene de la madre y después de la muerte se reencarna en una mujer de la familia maternal.



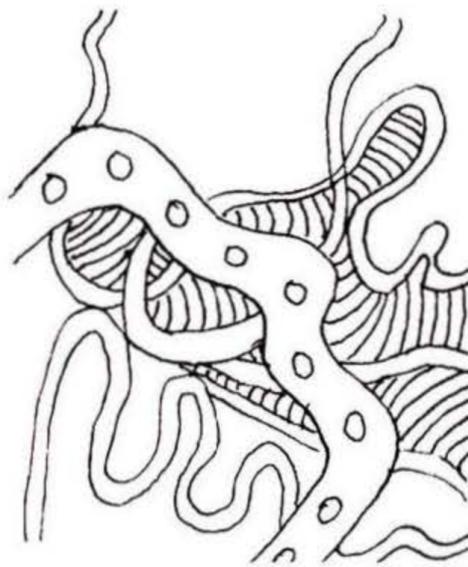
En la década de 1960, Cogollo hizo la tarea surrealista a la zaga de Wifredo Lam y Roberto Sebastián Matta. Cuando correspondía, hacia la década de 1970, apareció en sus cuadros el discurso político, en el momento en que proliferaba el discurso político. Como anillo al dedo, el hiperrealismo inglés y el norteamericano dejaron su impronta en el pintor con los eternos elementos que utilizan los hiperrealistas para decirnos: "I am a camera". Todo nos dice: miren qué bien lo hago; todo nos dice: estudié la pintura del Renacimiento italiano, o nos dice: miren mis desnudos a lo Andrew Wyeth, miren mis caballos a lo George Stubbs, observen mis Wifredo Lam o mis Roberto Sebastián Matta, qué bien hechos están. El problema radica, como se mencionó antes, en que no hay nada dentro, en que su preocupación excesiva por la factura, entre otras cosas, lo aleja de la realidad que desea representar. De ahí que sus cuerpos y sus animales y sus paisajes aparezcan estáticos, inertes, como pasados por una cámara de hibernación. En parte, el misterio de la pintura consiste en ese 99% de técnica que posee Cogollo, pero también requiere el 1% de contenido y talento que muchos confunden —es el caso que nos ocupa— con la minuciosidad.

En un mundo con una división del trabajo cada vez mayor y un énfasis creciente en los rasgos individuales, donde hay mercado para todo, es de contrastar el tamaño de la población de creadores, cada vez más extenso, con la reducida parcela de la consagración profesional que se ubica en los grandes museos, en las colecciones públicas, en la historia del arte. A escala mundial hay, incluso poderes decisivos acerca de qué artistas atraviesan el umbral hacia el reconocimiento paradigmático. Bonito Oliva, ex director de la Bienal de Venecia, se refiere a los siete centros de poder que controlan el gusto del público: el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou de París, el Museum of Modern Art y el Metropolitan Museum de Nueva York, el Ludwig Museum de Colonia, la Tate Gallery de Londres, el Guggenheim Museum de Nueva York y el multimillonario George Soros. Lo mismo ocurre en escalas geográficas más pequeñas. En Colombia, son las colecciones públicas, principalmente, y algunos pocos críticos especializados —Casimiro Eiger, Marta Traba y Juan Friede, entre los desaparecidos—, quienes tienen ese poder consagradorio.



Aparte de esa especie de aristocracia, no necesariamente vinculada al mercado, existe una gruesa población de individuos que viven —a veces con un alto nivel, otras saltando matones— de aquello que pintan. Pinturas que se regalan en los matrimonios, que decoran las salas de una clase media que prefiere una

estética ya digerida por los cuatro estómagos de rumiante que tiene el gusto más convencional. Pinturas que decoran los despachos de profesionales medianamente prósperos, idóneos en su materia, pero impermeables a lo que está en los museos, eso sí, dispuestos a una pintura "bien hecha", en fin, aquel universo que sintetiza la frase de un comprador: "lo que no sea bodegones o paisajes es pornografía"; frase que no alcanza a recoger todo ese universo, porque —sin ser pornografía— abarca también cierto tipo de desnudos con suficiente dosis de morbo como para volverlos atractivos, pero con suficiente limitación como para que sean aceptados en una sala de familia.



Heriberto Cogollo pertenece a ese grupo de pintores con cierto éxito en el comercio, que ha hecho todo el recorrido en cuanto a la evolución de su destreza personal, donde lo que hay es un persistente empeño en demostrarse y demostrarnos su habilidad para lograr que sus cuadros se confundan con fotografías en color.

El libro, editado con su nombre, es el típico libro promocional de un producto, pero no es propiamente un libro que atraviese el umbral hacia el reconocimiento de ese otro nivel más serio, como son la historia del arte o los museos. Y como libro-oferta es, también, un libro que aspira a encontrar en unas obras al óleo los valores simbólicos convencionales previamente existentes a los cuadros que no se modifican ni adquieren nuevos aspectos por los aportes que Cogollo hace a la histo-

ria de las formas vacías, al prontuario de quienes pretenden reemplazar el talento por la habilidad. En suma, un libro, publicado por un comerciante de cuadros, como catálogo de ventas del producto que él mismo promociona.

JUAN CAMILO SIERRA

Inventario comentado

Caricatura y costumbrismo.

José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, dos colombianos del siglo XIX
Beatriz González

Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, Catálogo de la exposición, Museo de América, Madrid (España), Bogotá, 1999, 100 págs., il.

Pocas personas como Beatriz González han profundizado en el acervo visual del siglo XIX colombiano. A ella se deben, entre otros, un volumen sobre la obra de Ramón Torres Méndez y otro sobre la de José María Espinosa —los dos artistas incluidos en el catálogo *Caricatura y costumbrismo. José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, dos colombianos del siglo XIX*—, así como investigaciones y exposiciones, como las que ha hecho sobre caricatura en Colombia. Aparte de ser una muy reconocida artista, su labor como historiadora del arte y museóloga se centra cada vez más en la lectura del siglo XIX desde la perspectiva de nuestra realidad actual.

En la primavera de 1999 se llevó a cabo, en el Museo de América de Madrid (España), la exposición que reseña este catálogo, con obras de la colección del Museo Nacional de Colombia, de los dibujantes y pintores bogotanos José María Espinosa (1796-1883) y Ramón Torres Méndez (1809-1885).

Lo primero que sorprende, de forma grata, es la excelente colección de dibujos y acuarelas que de estos dos artistas posee el Museo Nacio-