



Nómadas (Col)

ISSN: 0121-7550

nomadas@ucentral.edu.co

Universidad Central

Colombia

Laverde Toscano, María Cristina

DESPLAZAMIENTOS, DECISIONES Y TRANSITOS EN LA OBRA DE BEATRIZ GONZALEZ

Nómadas (Col), núm. 10, abril, 1999, pp. 108-122

Universidad Central

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



DESPLAZAMIENTOS, DECISIONES Y TRANSITOS EN LA OBRA DE BEATRIZ GONZALEZ

María Cristina Laverde Toscano*

“en mi pintura concurren imágenes que con fruición venían trasegando desde el arte universal; también imágenes que emergen de carreteras, de calles, de periódicos y que se transmutan en mis cuadros para proseguir el rumbo de nuevos desplazamientos y transformaciones....”

* Socióloga. Directora del Departamento de Investigaciones de la Universidad Central y de su revista NÓMADAS.

A cuatro décadas se aproxima el trasegar de Beatriz González por los caminos del arte latinoamericano, reconociéndosele hoy como artista mayor del continente, dueña de una obra que en sus mudanzas constantes penetra críticamente los meandros sociales, culturales y políticos de esta Colombia convulsionada, impredecible, paradójal y festiva.

Desde siempre una manía la persigue: su afán por lo que antes llamara originalidad y ahora denomina autenticidad; si algo tiene claro es su temor a repetirse y la búsqueda entonces de aquellas pistas que avalen la continua transformación en un sabio proceso dotado de señales, de semáforos que en rojo, según afirma la artista, actúan como dispositivos indicando la necesidad de cambio. Son intuiciones que emergen de una obra con afán ético de renovación permanente. La búsqueda invariable es para ella una actitud, una manera de ser, una concepción del oficio.... Desde el taller, desde sus labores actuales en la curaduría del Museo Nacional, desde sus desplazamientos cotidianos por la ciudad, indaga nuevas rutas para su pintura y lo hace de manera inteligente: ello reclama, nos dice, una empeñosa elaboración mental, racional, que circula hasta los poros acompañando la sensibilidad. De aquí la importancia de una sólida formación intelectual en el artista, gra-

cias a la cual logrará trascender la condición de “productor de obras sensibles”, será artífice de su desarrollo y protagonista de su sociedad.

Curiosamente y en contraste con lo que nos muestra la historia pasada y presente del arte, Beatriz no quiere consolidar un estilo, como enfáticamente lo ha dicho desde muy joven; no le interesa, porque le re-

Cuando esta pintora percibe que el público va asimilando su discurso, va reconociendo cómodamente su obra, en ese momento da un viraje a sabiendas de que ello en principio provoca desconcierto. En las primeras etapas gozaba inmensamente descontrolando con sus innovaciones al espectador; disfrutaba el que la gente la señalara incluso de loca: “pintando en forma tan fina, tan elegante, tan intelectual y da isemejantes cambios!”. Hoy reconoce que fue un período de abierta transgresión pero aún está lejos de pretender la conquista de un público amante de un estilo gonzaliano...

Del azar a la intuición

En el transcurrir de la historia del arte y en el de la obra de esta Maestra, el azar ha jugado un papel fundamental. El mismo que ocupa en la ciencia: en el curso de los grandes descubrimientos o invenciones hay un momento en el que el azar incursiona, en el que lo inusitado aparece y, tras ello, Newton o Pasteur supieron guiar sus búsquedas y lo hicieron al amparo de unos parámetros científicos que posibilitaron la concreción de sus hallazgos.

Lo propio sucede con el artista: “Para mí -señala- el azar es un ingrediente que respeto muchísimo pero en el cual no nos podemos quedar... No había pensado detenidamente en el lugar preponderante que ocupa pero creo que,



Palaciegos, pastel y carboncillo sobre papel, 130 x 90 cm, 1991

sulta vacío: “que a un artista se le reconozca porque pinta, por ejemplo, figuras gordas o alargadas, y no por lo que trata de aportar dentro de su búsqueda, me parece tedioso, aburridor”.

las más de las veces, en mi proceso emerge a manera de imagen: en una calle, en un camión que se moviliza delante del vehículo en el que transito, en un diario”. Es la imagen de los *Suicidas de Sisga* que encontró una mañana al abrir un periódico y que provocó cambios definitivos en sus primeras etapas; es la cama metálica que de pronto vió en el Pasaje Rivas de Bogotá y que la lleva a los muebles y objetos; es el libro desteñido sobre Manet y su *Almuerzo sobre la hierba*, que de improviso vislumbró en la vitrina de una cigarrería y que la condujo a los telones y cortinas; son las materas apiladas en una carretera de la sabana que permitieron la creación de sus *túmulos*...

Son las razones que llevan a Beatriz González a insistir en su reconocimiento al papel de lo fortuito en el arte; igualmente, las razones para afirmar, pensando sobre todo en los jóvenes, que su presencia es definitiva pero quedarse en él impedirá que un trabajo adquiera importancia y aporte a la historia de la creación artística. El azar aparece cuando el camino se agota y para reactivar las pesquisas, éstas sí perennes compañeras de una obra que aspire a la “inmortalidad”.

Así, la autenticidad como meta de su vida la conduce a decisiones que pertenecen al ámbito de lo *propio*, lo *inédito*, lo *inimitable*, lo *único*... En aras de lograrla, desde las primeras etapas, como lo veremos más detenidamente, debe tomar rotundas determinaciones: sacrificó el color limpio, la forma medida, la habilidad para el dibujo y abandonó

los lenguajes tradicionales. Son cambios ocurridos no sólo frente al amague de repeticiones en su pintura: también cuando ella pierde fortaleza expresiva, fuerza en la apariencia...

Ahora bien, es preciso distinguir el azar de la intuición como facultad ésta más ligada a la indagación, a la sospecha de encontrar el sendero. Son las pistas que al iniciar su carre-



Remero, carboncillo y lápiz sobre papel, 150 x 150 cm, 1992

ra parecían inexistentes o cuando menos inútiles pero que con nervio se imponen desde los *Suicidas del Sisga*: “El azar encuentra lo inesperado, la sorpresa, y la intuición une esa aparición con lo que uno es y con las búsquedas que me he planteado. La intuición me dice por dónde coger: debo buscar las láminas, los cromos y dirigirme entonces a los almacenes de imágenes religiosas y allí, encuentro un tesoro. La intuición puede, como el azar, no concurrir siempre pero sí invariablemente muestra el camino, es el ‘se-

máforo en rojo’ que me obliga a un pare para encontrar nuevas rutas”.

Momentos y elementos mutantes de un lenguaje pictórico

Su acto de pintar

En escritos recientes -porque además es historiadora de arte y una gran intelectual- presentados en eventos internacionales, Beatriz González alcanza hondas reflexiones en torno a su quehacer como artista de la plástica. Plantea en ellos que el acto de pintar involucra una serie de desplazamientos -físicos y mentales- y de tomas de decisión que rondan la ética del creador de arte: opta por un tema en particular y no por otro; borra el cuadro si no le satisface o si le evoca la obra de otro artista; cambia de tema si resulta, por ejemplo, un simple juego, o introduce nuevos elementos para restar obviedad a la pintura. Coloca adecuadamente el lienzo en el caballete y ubica cómodamente los materiales con los cuales ha de trabajar. Y se enfrenta al acto de pintar recordando temas, seleccionando, desechando... Dibuja con el carboncillo y elige luego los colores... En este proceso de desplazamientos y decisiones pueden suceder muchas cosas: encontrar el tema, destruir el cuadro o colocar en posición diferente el bastidor. Así, una pintura

es el resultado de determinaciones y movimientos: durante el tiempo en el que se realiza la obra y en aquel en el que sobre ella se asumen mentalmente definiciones. Son decisiones que incuestionablemente están ligadas a la historia del arte que posibilita los tránsitos de sus grandes creaciones, a la tradición y a la historia de cada artista y de la sociedad a la cual pertenece ¹.

Es el proceso en el cual crea un cuadro nuestra pintora. En ocasiones los materiales se lo dictan. “Veía una mesa acanalada y me decía es un *Braque*, o un toallero en un almacén y pensaba en un *Botticelli*”. En otras oportunidades es la imagen la que lo determina... Y hay obras que son concebidas y planeadas en un tiempo amplio como ocurrió con el *Guernica* de Picasso, acunado desde un viaje a Cuba donde logró incluso el nombre del cuadro mucho antes de su elaboración: *Mural para fábrica socialista*. Inicia este trabajo un 4 de marzo, fecha en la cual la empezara Picasso y comienza, en la misma forma, un diario donde consigna las reflexiones y peripecias surgidas en la ejecución de una obra de gran formato: 12.00 por 2.50 metros y realizada en materiales pesados. No pudo proseguir el ritmo que se propusiera al inicio por diversas circunstancias -enfermedad de la artista, muerte de su padre-, pero finalmente la concluye en 1981. Y con ella termina la etapa basada en la reinterpretación de obras de la historia del arte que, como nómadas eternos,

confluyen en el trabajo de esta artista de la misma manera en que lo han hecho en el de tantos creadores a lo largo de tantas centurias.

Ahora bien, no siempre la idea que inicialmente posee Beatriz



Peinador, esmalte sobre lámina de metal montado sobre mueble de madera, 1971

González de un cuadro coincide con la obra final: cuando lo elabora y a pesar de estar absolutamente planeado, en el estudio surgen cantidad de hallazgos que aportan a la solución del trabajo. Sucedió así, y en vía de ilustración, con *Diez metros de Renoir* cuyo proceso se nutrió in-

cluso de los comentarios y las sugerencias de quienes por los días en que lo trabajara visitaban el taller; una obra vendida, en la exposición de la Galería Garcés Velásquez, por centímetros lineales y firmada a lo ancho de los diez metros, arriba y abajo, como las telas de Fabricato...

El lugar del dibujo

Beatriz González pertenece a una familia de magníficos dibujantes. Sus hermanos, todos mayores que ella, le realizaban los dibujos que como tarea le asignaran en su época de colegiala. Ella misma ha tenido y tiene fama de gran dibujante.

Por lo general nuestra Maestra empieza a dibujar con el carboncillo y completa esta fase mediante rápidos trazos. Para ella, con frecuencia un gran dibujo desaparece cuando coloca el pigmento. Muchas veces trabaja el mismo cuadro en dibujo y en pintura y usualmente prefiere el primero. “El prestigio del dibujo me interesa y lo avalo como una seguridad. Lo he llamado la conciencia del artista y no creo que sea un anacronismo”.

Los colores de la desmesura

Cuando la pequeña Beatriz debe defenderse sola en el colegio, cuenta con una inmensa caja de 120 colores regalada por su padre; pinta entonces la piel de los niños de un verde manzana que aún perdura en sus cuadros. En sus trabajos iniciales, usa el negro y no el blanco pero busca siempre colores espaciales. Dentro de la



Subdesarrollo 70, óleo sobre tela, 110 x 136 cm, 1968

composición daba volúmenes con el color. Hoy, no obstante su retorno al óleo y el encontrar en sus cuadros diversas transparencias, considera que lo que quiere decir en ellos está por encima de cualquier refinamiento. Por eso, aún cuando ha abandonado la paleta un tanto extravagante de otras épocas, el naranja por ejemplo, aún usa tonos fuertes y hay zonas en las que los vinotintos y los verdes de su primera caja de colores todavía permanecen.

Del verde intenso de las vermeerianas pasó a los colores cromos, vivos en *La Encajera Almanaque Pielroja* y en la etapa de los muebles y objetos; buscando quizá las tonalidades inmanentes a los imaginarios populares, llegaron a ser delirantes: son los colores de la “desmesura” tal y como Beatriz González interpreta a la sociedad en la cual trabaja: una sociedad de la desmesura. Pasa luego a la pinclada sucia, distante de las tonali-

dades puras que antes perseguía; luchando contra cualquier asomo de refinamiento entiende también que el óleo no puede ser más su material y pasa al esmalte, al latón y a los tonos brillantes.

Hacia mediados de los 80, junto con el dibujo y el óleo, recupera el color, el cual se va tornando oscuro, apagado, hasta llegar a la paleta sombría. No puede trabajar hoy con colores alegres, vivos, en tanto busca mostrar la intensidad del drama actual de Colombia, llámese muerte o violencia. En la última década cambian con la presencia del agua como elemento constante de la serie referida a los ahogados, de una parte, y de otra, con la creciente complejidad en la composición: por lo ambiguo del espacio pero también por la concurrencia de múltiples elementos: cruces, puentes, brazos, espectadores, remeros, ahogados... Convergencia de elementos que habla también de la densidad del drama.

Una técnica que le pertenece

Beatriz González considera que logró crear y manejar una técnica particular, propia, y lo alcanzó por tres razones fundamentales: en primer lugar, porque fue educada en una escuela de arte antiacadémica. Ni Juan Antonio Roda, ni Carlos Rojas, ni Marta Traba enseñaron jamás cómo se dibuja una mano o un rostro y esto la dotó de una enorme libertad. En segundo lugar, y se apena al confesarlo, porque nunca ha tenido que vivir de la pintura; admira profundamente a quienes deben hacerlo pues piensa que de alguna manera ello puede coartar su libertad. Recuerda alguna discusión con Feliza Burzstyn en la que ésta enfáticamente la señaló como no profesional, precisamente porque González no vivía de la pintura ... Al igual que el punto anterior, este factor le ha propiciado una inmensa independencia, una gran libertad. En tercer lugar, y es un elemento positivo y negativo a la vez, por la ausencia de crítica. Sólo en la primera etapa de su trabajo conoció el papel importante que puede desempeñar una verdadera crítica de arte, asumida entonces por Marta Traba y Walter Engel: “había distinciones, había estímulos, pero igual, había llamadas de atención éticas: en la etapa de los *Suicidas del Sisga*, realizaba mi tercer cuadro sobre ellos cuando se me aparece Marta en el estudio y me dice: ‘no te vas a quedar toda la vida haciendo suicidas del Sisga, ¿verdad?’, Ante esa llamada la intuición irrumpe y busco las láminas populares, los cromos que me permiten continuar el rumbo...”. Hoy sólo hay simulacro de crítica y malintencionada, situación nefasta, fundamentalmente para los jóvenes

artistas. Para Beatriz González, apuntaló aún más su libertad al punto de sentirse “una rueda suelta en el mundo del arte colombiano”.

Fotografías: de la curiosidad a su espíritu

Las primeras fotografías que utiliza Beatriz González en su trabajo se remontan a la etapa de las niñas cuando ella misma las toma intentando, en el tránsito al cuadro, aplanar las figuras y escapar así de la influencia boteriana. Luego, y ya como herramienta perenne de su transitar, viene la famosa foto de los *Suicidas del Sisga* de la cual lo que le atrae es el tipo de fotografía que esta pareja se tomó antes de suicidarse: el atuendo, los personajes, el sombrero inclinado, las flores en ramo, la composición de la toma... Le interesa la foto como curiosidad y como escenario del gusto popular. Desde fines de los 60, miles de fotografías de los más disímiles personajes ocupan parte de su trabajo, entran sin jerarquías a ser tema de múltiples cuadros, incluido el período presidencial de Julio César Turbay Ayala en el que cada día recorta alguna foto de prensa y a partir de ella realiza un dibujo, motivada por una simple intuición ética, hasta cuando aparece alguna que tiene como transfondo una cortina: realiza un pequeño dibujo pensando en una serigrafía pero al ampliarlo surge la cortina de 140 metros, *Decoración de Interiores* (1981). Temas y fotos que, en razón de los valores morales del presidente, fueron llevando a la Maestra al tema del arte político...

Las fotografías que utiliza en la última década, definitivamente nada tienen que ver con el gusto popular,

con lo curioso o con el humor. No son vistas por González como documento de reportería gráfica sino fundamentalmente por el misterio que involucran y por ello su intención es llegar al “espíritu” de las mismas. Además, ahora no le basta una foto para un cuadro: utiliza fragmentos de muchas, ensambla hasta encontrar ese “espíritu” que persigue incesante. No es el señor caminando en el agua lo que le interesa de una foto reciente sino aquello que ésta no muestra y que tal señor busca ayudado por una vara: el cadáver de un ahogado, personaje -que no tema- que surgió por azar: una fotografía del alcalde Jaime Castro correspondiente a una Convención política en la que recibe el beso de una modelo vestida de rojo y con un manojo de bombas rojas, le permite realizar un cuadro que al final no le convence. Entonces lo tacha y lo coloca horizontalmente sobre el caballete, como hacen siempre los pintores cuando quieren despojarse de una imagen. Al mirarlo allí se da

cuenta de que, con la tachadura, el alcalde parecía ahogado, y así se convierte en una figura cualquiera que murió de esta manera. A partir de él surge en su obra la cultura del ahogado.

En la última etapa están los niños remeros que montados en botes de madera miran fijamente como en las fotos de Benjamín de la Calle: aparecen con telón de fondo, como una puesta en escena, como una elaboración teatral: así como tantos cuadros de esta pintora universal.

El humor, recurso de la timidez

Inicialmente Beatriz González, la transgresora, se burlaba de todo y de todos: próceres, museos, maestros, obras de la pintura universal, nada escapaba a su sarcasmo. Siendo una adolescente, descubre que el humor es un recurso de esa timidez que surge ante hermanos brillantes y el ser ella la pequeña siempre mimada en



Encajera, óleo sobre lienzo, 85 x 100 cms, 1964

los brazos del padre; fue una circunstancia que la encerró dentro de sí. Era callada desde entonces pero cuando hablaba, “daba en el clavo” con su fino sentido del humor, con su ironía. Quizá heredado de su madre y auspiciado por la educación que ésta les brindó donde el apunte gracioso e inteligente era centro y donde el diálogo y la persuasión eran la constante; jamás la prohibición o la represión. Así, este recurso ha estado presente en todas las etapas de su obra, transformado, por supuesto, conforme a la ligereza o a la densidad del tema: de aquel llamativo, en color “porque el color tiene humor”, de los muebles y objetos, al dramático de ahora: pequeños recursos plásticos, el ahogado flotando vestido con corbata y camisa, gallinitas comiendo un maíz dispuesto triangularmente o a manera de corona. Venados tomando agua tranquilamente en medio de la destrucción... “Humor festivo, a veces burlón o satírico y otras cruel”, nombres para sus obras cargados de ironía: “San Luis Gozaba”... González encuentra en el humor un refugio para la sobrevivencia. Es un recurso permanente en su obra, constitutivo de su lenguaje, distante de la caricatura y rotundamente opuesto a su banal explotación.

Apocalipsis varios

La muerte es otra constante en la obra gonzaliana pero al igual que el humor, tiene distintas presencias:

desde los primeros suicidas, pasando por crímenes pasionales, asesinatos, crímenes políticos, desaparecidos, inocentes ciudadanos acribillados, ahogados... Sin embargo, Beatriz González distingue tres momentos fundamentales: aquella muerte que se encuentra en los *Suicidas del Sisga* donde lo que importa no es el suicidio sino el tipo de fotografía en tanto la artista indaga elementos estéticos: no le interesa el hecho de que un jar-

tajas sacados de *Vanguardia Liberal*, de *El Tiempo* y de otras publicaciones. Pensó que lo que a ella interesaba era la muerte. Esto la condujo a acercarse a dos ámbitos: de una parte, al sitio en el que aparece la muerte, el lugar en el que se comete el asesinato: la cuna de un bebé con calcomanías de pingüinos, el desorden de la alcoba... Es quizá una preocupación influenciada por las películas de Bergman de las que por aquellos años Beatriz es asidua espectadora. De otra, el momento de la muerte, el color de la piel, la rigidez del cuerpo, la inclinación de la cabeza...

La tercera, presente en la etapa que viene desde 1985, es la muerte actual, esa real que a diario nos invade: la crueldad de paramilitares, guerrilleros y de todos los actores de la guerra absurda de hoy. González quiere llamar la atención del drama por el que atraviesa el país y muestra esa muerte que se inicia con el holocausto en el Palacio de Justicia: *Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, pintura patética que críticamente pone en evidencia la magnitud de esta tragedia.



Los suicidas del Sisga 3, óleo sobre tela 100 x 80 cm, 1965

dinero y una empleada del servicio doméstico tomaran la determinación de suicidarse para preservar la pureza de su relación, sino el gusto popular que ellos simbolizan.

Una segunda, que surge cuando un amigo de la pintora le regala gran cantidad de fotos de muertos y mor-

Estéticamente son representaciones muy diferentes: la actual, inspirada en un viaje al Cuzco, al alto Perú y a Bolivia, adquiere una composición casi mural o de altar: el Presidente Belisario Betancur en un plano, rodeado de sus ministros sonrientes y en lugar preponderante los militares a modo de arcángeles; una

mano inmensa que pareciera sostener un gran cesto dentro del cual está incluido el ejecutivo: un gobierno “de bolsillo”, manejable, manipulable... En el centro de la mesa, un cadáver carbonizado tal y como quedaron los muertos del Palacio de Justicia... Es la postura de la artista ante la realidad de esta violencia atroz que circula hasta en los más apartados rincones de la geografía colombiana.

Búsquedas y encuentros de un largo trasegar

En la segunda mitad de los años 50 una niña provinciana, consentida por ser la menor de una familia acomodada, llega a Bogotá tras una intuición fundamental: encontrar un futuro que, presentía, su Bucaramanga natal no podía en ese momento brindarle. Estudia unos semestres de arquitectura en la Universidad Nacional pero comprende que no es lo suyo; se traslada luego a la recién inaugurada Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, considerada entonces como la mejor del país. A pesar de contar con maestros como Marta Traba y Juan Antonio Roda, el nivel de la Escuela no la colma y paralelamente estudia metafísica bajo la tutela de Danilo Cruz Vélez; a su vez, con fervor recorre la historia del arte y de la literatura universales. Logra, junto con cuatro compañeras, que la Universidad les ceda un pequeño estudio donde desde la influencia de Picasso y

Degas, Beatriz estudia y experimenta, distante de las rutinas académicas de la Escuela. Traba y Roda visitaban este estudio, las estimulaban, discutían con ellas, logrando con su apoyo pequeñas exposiciones.

Imágenes a partir de imágenes

Los primeros trabajos los realiza González a partir de la reinterpretación

(1962). Con estas obras inicia su caminar por el arte y recibe críticas y comentarios alentadores.

De regreso a Bucaramanga, continúa trabajando diversas versiones de *La Encajera*, un cuadro que expresamente había visitado en el Louvre en años anteriores y del cual su madre enmarca algunos cromos con los que desde niña se familiariza. Un cuadro que, cual nómada, se desplaza a lo largo de varios siglos ocupando los lienzos de esta pintora al igual que obras de otros creadores. Sola, trabajaba en un bello estudio rodeado de jardines que su padre le adaptara, cuando recibe una invitación del Museo de Arte Moderno de Bogotá para participar en una exposición (1964) en la que anualmente se convocaba a un joven artista en la perspectiva de promover nuevos talentos.

Bajo la influencia de Kandinsky, a quien conoció a través de libros, prepara ésta su primera exposición: logra una serie de trece versiones de *La Encajera* en las que con solvencia se siente la presencia del expresionismo abstracto de este pintor ruso. Sin embargo, Beatriz lucha por

mutar su encajera y el azar acude vigoroso: se encuentra con uno de los famosos *Almanaques Pielroja* de la Compañía Colombiana de Tabaco donde elegantes señoras fuman, inmersas en luminosos colores que coinciden con aquellos que le rega-



Niñas Johnson, pastel sobre papel 100 x 70 cm, 1964

tación de obras de la historia del arte. No parte del natural sino de una imagen dada: la *Rendición de Breda* de Velásquez al igual que distintas recreaciones de *La Encajera* de Vermeer De Delft, pintor sobre quien realiza su trabajo de grado

lara un importador alemán amigo de su padre y que con placer inmenso empieza a utilizar. Así se enfrenta a la angustia que le provoca la proximidad del abstracto: con desenfado lleva a *La Encajera* a estos almanaques trabajando su fondo con colores cromos y desplazándola a la parte inferior del lienzo. La participación de sus obras en la exposición no trascendió, aún cuando Marta Traba señala en un escrito, “Como ejercicio de estilo, como afinamiento de los medios expresivos, como afirmación de una clara voluntad de pintar, la exposición es excelente. Y tiene por encima de todo, lo que desvela y enfurece a los mediocres: talento”².

A pesar de estos desarrollos, de su permanente y serio ejercicio de búsqueda, la intuición lanza su voz de alerta al percibir que estas series necesariamente la atrapan en la abstracción. Entra en crisis y decide trabajar figuras de niñas a partir de fotos de Lyndon B. Johnson y Richard Nixon, publicadas por la revista *Life* y ahora es Botero quien ronda su obra. Toma entonces sus propias fotografías. No obstante su indudable destreza en el dibujo, su habilidad en el manejo del color, se siente sin rumbo: quería huir del lenguaje boteriano, desterrar el volumen aplanando los cuerpos infantiles que pintaba, pero la crisis se ahonda al contemplar sus caras transformadas en dibujos en el intento de reducirlas a un plano. Definitivamente éste no era su rumbo y entenderlo con nitidez la lanzaba al vacío.

Un icono de la cultura popular

Inmersa en las elucubraciones inmanentes a este trance, una buena mañana al abrir un diario capi-

talino se tropieza de frente con la fotografía de una pareja de novios que, ante el “pecado humano”, decide suicidarse en la fría laguna del Sisga, dejando como último testimonio de su amor esa foto estudio que los entrelaza con un ramo de flores. Una vez más lo fortuito se



Botticelli wash and wear, acrílico sobre tela, 80 x 50 cm, 1976

convierte en aliado, propiciando un viraje radical en la obra gonzaliana.

La fotografía de esta pareja, convertida en nómada, que el periódico

El Tiempo había tomado de *El Espectador* y que por este tránsito mostraba una imagen aplanada y gris, sin contrastes, hace que la intuición aflore señalándole una nueva ruta; y por el placer que experimenta entiende que llegaba a lo suyo: no es el tema, el suicidio o la historia de amor con final trágico lo que atrapa la atención de la artista. En la foto concurría un conjunto de signos de lo popular: el atuendo y la ingenuidad de los personajes, la composición, y hasta los tintes dramáticos del desenlace; era ciertamente una especie de icono del sentir y de la estética de lo popular colombiano.

Así, Beatriz González quiere escudriñar las razones del gusto, no del buen o del mal gusto: por qué a la gente le gustan estas cosas y no otras, por qué decoran de equis manera sus casas, por qué se visten con determinados ropajes... Quería acercarse a esa estética de lo popular a la cual de alguna manera su madre desde pequeña la había aproximado. Porque esta bumanguesa refinada, que usaba bellísimos sombreros, era paradójica: viajaba a Bogotá y compraba los mejores muebles de Camacho Roldán que causaban sensación en su casa de la ciudad; pero en su finca resolvía que la mesa del comedor, de patas largas talladas pero rústica, debía barnizarse con pintura anaranjada y los asientos con verde chillón... “Entonces empecé a hilar las fuentes de mi educación visual buscando descubrir el por qué de mi inclinación a trabajar con una paleta tan intensa...”³

Es a partir de esta etapa que algunos hablan de la influencia del Pop y de Lichtenstein en su obra, cuando en aquella época ni siquiera la artista los conocía. Hoy, críticos de la

talla de Holland Cotter establecen un parangón entre el trabajo de Beatriz González y el de Andy Warhol: en temas, técnicas y hasta en materiales. La diferencia radica en que mientras Beatriz González pertenece, por vivir a 2.600 metros de altura y por opción propia, al arte regional, o marginal, Warhol, por ser hijo de la gran metrópoli, se impone en los mercados internacionales del arte. Ella, finalmente no busca el éxito ni la figuración internacional. Le interesa que la conozcan en su país y quizá, que con ella suceda lo que con Tomás Carrasquilla: con su humildad logró llegar al mundo y, a pesar de ser un paisa raizal, costumbrista, hoy es traducido a muchos idiomas.

En adelante, reúne en su obra a los más disímiles personajes: desde aquellos de alcurnia hasta los más modestos, sin discriminaciones de ningún orden; por su obra caminan incesantes nobles, papas, suicidas, reinas provincianas, criminales, deportistas, políticos, héroes, santos. Los frutos de sus reflexiones la conducen a los cromos: esas láminas con reproducciones de cuadros del arte universal que entonces compra con avidez en los almacenes de arte religioso y los retoma en su trabajo “consciente y segura de que ese era mi camino”. Igualmente, la prensa y otras imágenes continúan nutriendo esta etapa de su proceso creador.

Llegar a esta fase no fue de ninguna manera gratuito: debe sacrificar lo formal, la buena escuela, lo pictórico; renuncia al óleo, al lienzo, en tanto materiales inapropiados para lo que ahora intentaba decir. Se aproxima al esmalte y se emociona cuando, rompiendo el refinamiento que siempre le fastidiara,

coloca la primera pincelada sucia en el cuadro *Rio Negro*, *Santander*. Nuestra artista, preocupada por la euforia que le producía este hallazgo, se dio cuenta “que luchaba por contradecir, por atacar a esa niña refinada de provincia que había llegado a la capital a poner a prueba su talento”.

En 1968 realiza sus primeras obras de la serie *Apuntes para la Historia Extensa de Colombia*: con Bolívar y Santander participa en el XIX Salón de Artistas Nacionales donde obtiene un premio en medio del estupor de algunos académicos que consideran estos cuadros como un irrespeto a los próceres de nuestra historia. “Allí entendí -afirma Beatriz- que el esmalte y los tonos brillantes pertenecen al gusto popular”.

Muebles y objetos Kitsch

Desde tiempo atrás quería comprar esa cama metálica que por fin adquirió a comienzos de los 70 en el Pasaje Rivas de Bogotá. No sabía la destinación que le daría y al llegar a

su estudio encuentra que su cuadro *Naturaleza casi muerta* ensamblaba perfectamente en la cama, convirtiéndose ésta en el marco de una obra que inaugura la etapa de los muebles y objetos. Una etapa por la que circulan camas, mesas, tocadores en texturas coloridas y en imitación madera; cerámicas, toalleros y vasijas en los más diversos materiales, adquiridos por la pintora en almacenes de construcción, en mercados artesanales y callejeros; una obra en la que la desmesura del color irrumpe con mayor fuerza y que en algunos círculos provoca escándalo y hasta recomendaciones para nuestra artista de terapias que le permitieran “recuperar su salud mental”.

Particularmente esta etapa gonzaliana se asimila a lo menos refinado, al gusto barato y dulzón y por ello a sus obras se les considera kitsch. Pensando en las reflexiones de Beatriz González sobre el origen y el significado del gusto, sobre las razones de la gente para admirarlas y adquirirlas, valdría la pena consi-



Naturaleza casi muerta, esmalte sobre lámina de metal en mueble metálico, 1970



Contraflujo, óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm, 1994

derar con Chacón, si “lo kitsch no sea sino una manera ingenua y precaria, cubierta de un sentimentalismo que por ser tal no desdice de lo humano, de acercarse a lo bello”⁴.

Paralelo a los muebles y objetos e incluso a propósito de ellos, González trabaja en la interpretación de obras de arte de la pintura universal: Braque, Botticelli, Renoir, una vez más en su andar nomádico recorren mesas, cunas, toalleros o cerámicas a partir de versiones distantes del dogma que le permiten promover su teoría sobre las transformaciones que sufren estas obras de arte al entrar en un país subdesarrollado como el nuestro: jamás una obra producida en el seno de la cultura europea de cualquier siglo puede, al llegar a nuestras culturas tercermundistas, ser la misma: es distinta, se metamorfosea porque, entre otros factores, somos dueños de imaginarios y miradas diferentes y en parte la obra gonzaliana coadyuva a estas transformaciones.

Con trabajos de esta etapa llega a la Bienal de Sao Paulo de 1970 recibiendo buena crítica, a pesar de que algunos consideran por esos días que “participó antes de tiempo” en tanto se adelantó a una época. A propósito de este período, Marta Traba se refirió a él instaurando el concepto de cultura marginal, el cual fue adquiriendo desde entonces el estatuto que hoy le corresponde.

Una pintora de la corte

El último mueble fue el *Televisor de Turbay* (1981), pero desde fines de los 70 incursiona en los telones y cortinas. Los primeros se anidan en su encuentro fortuito con un libro sobre Manet que lleva en carátula la fotografía desteñida de su *Almuerzo sobre la hierba*, imagen que muta hacia su primer telón, indicándole una nueva travesía que desde la técnica le permite penetrar en el acrílico.

Desde el día en que se inicia el gobierno de Julio César Turbay Ayala, nuestra pintora, intuitivamente y sin ninguna razón, empieza a cortar fotografías de los periódicos y a realizar pequeños dibujos en una libreta que exclusivamente dedica a esta temática. Hasta aquí aún conserva el interés por el gusto, por el divertimento, y el tema político es ajeno a sus preocupaciones. Sin embargo, Turbay empieza las andanzas grotescas -provocadoras de cuestionamientos a sus valores morales-, agudiza la represión y la violencia oficial que en nueva fase desde entonces se entronizan en el país; de pronto González se encuentra realizando simultáneamente muchas obras sobre este, a juicio suyo, nefasto personaje; no es ya un interés estético, ni las evocaciones de su figura al humor, “pues Botero lo hubiera pintado mejor que yo...”.

Una de estas fotos, en las que aparece con un activo general de la República, llevando en sus manos un vaso de whisky y rodeado de algunas damas, la amplía imaginando una serigrafía; al agrandarla surge la idea de la gran cortina, *Decoración de Interiores* (1981), de 140 metros de tela impresa: un industrial la imprimió sin costo alguno, seguramente como llamado ético y como repudio al protagonismo de Turbay en bochornosos eventos sociales. Por otro lado, a partir de una fotografía de Carlos Caicedo sobre la familia presidencial, Beatriz realiza un dibujo referido a este mismo tema: “De pronto quería experimentar qué se siente al ser una pintora

de la Corte, como Goya o como Velásquez...” . O era la postura ética de una artista que, después de un rechazo compulsivo siquiera al planteamiento de este asunto, empieza a reflexionar sobre los compromisos del arte con sus entornos diversos...

Y traicionó su educación

Nunca Beatriz González fue muy afecta del Presidente Belisario Betancur. Entre otras razones porque considera que desde siempre manipuló el concepto de cultura y el, en sus palabras, “cuento de la identidad cultural” en el cual jamás ella ha creído. Pero fue el holocausto del Palacio de Justicia ante la toma por parte de guerrilleros del M-19 y la respuesta irracional de los militares que a sangre y fuego acabaron con la cúpula del poder judicial colombiano y con la vida de tantos indefensos civiles, lo que llevó a González a considerar que después de este acontecimiento ella no podía ser la misma; por eso, como una opción concluyente, “decidí ser una artista política porque pensé que los artistas no podíamos permanecer callados frente a una situación semejante. Fue una toma de posición deliberada”.

Frente a la manida frase del “compromiso del artista” González antes se burlaba sin pudor: fue educada bajo la férula de Marta Traba quien les enseñó a despreciar el muralismo, el teatro político y cuanto se le pareciera, “entonces, traicioné mi educación porque teníamos vetado, en el último rincón de nuestra alma, el arte político”. Piensa así que debe asumir una postura rotunda, producir una pintura dura que denuncie tanta atrocidad. Y lo siente como un deber, como una posi-

ción ética: “La situación es muy grave; lo que sucede es que como somos un país de humoristas, no hemos dimensionado el drama. Por ejemplo, y sólo para referirme a un aspecto de la crisis profunda que nos

agobia: nadie ha analizado juiciosamente el problema de la influencia del narcotráfico en el arte colombiano: en el 81, en Medellín, gran parte de los artistas participaban de las fiestas de los mafiosos. A mí me in-



Máteme a mí que yo ya viví, óleo sobre lienzo, 160 x 90 cm, 1997

vitaban: ¡véngase que esto está divertidísimo... El tipo mandó a hacer un disco con la cara de su hija...! ¡Esto está como para usted!'. Sabían del lugar del humor en mi obra. Jamás acepté una invitación. Todos nos reíamos del mal gusto de Gacha o de Escobar. Hasta cuando sucedió lo que sucedió... Por esto, entre muchos otros factores, pienso que el compromiso es ineludible y grueso”.

Produce así obras de inmenso dramatismo, anteceditas por *Túmulo Funerario para Soldados Bachilleres*, elaborada a raíz de la muerte de un soldado bachiller a causa de los excesos de sus superiores, compañero en el servicio militar que obligatoriamente debe prestar el hijo de la artista. Un trabajo que algunos consideran escultórico pero que ella rechaza como tal en tanto fue concebido en dos dimensiones; materas de barro a manera de túmulos erguidos y pintados con los colores de camuflaje de los uniformes militares. Este túmulo le provocó inmensa alegría porque sintió que por primera vez creaba, no recreaba... Es en su andar infatigable, la emergencia de una nueva etapa en la que su obra retorna al color, al dibujo, al lienzo y al óleo...

Trabaja la serie *Señor Presidente qué honor estar con usted en este momento histórico* (1986-7), analizada anteriormente, crítica mordaz al manejo que este gobierno da a los problemas derivados de la violencia política.

Equivocaciones de la Constituyente

En 1992 realiza el cuadro *La Constituyente*, actualmente en el Palacio de Nariño. Durante el proceso de deliberaciones de esta Asamblea, cada día, al ver la televisión, elabora un pequeño dibujo de las escenas y personajes que en ella participan. Así logra un cuadro que finalmente



Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico. Oleo sobre papel 150 x 150 cm. 1986

no le satisface porque le faltó tiempo para terminarlo como quería; resultó muy caricaturesco: por ejemplo, María Mercedes Carranza de vestido muy rojo y medias verdes sentada en la mitad del escenario...; y porque “Me equivoqué. Dividí el cuadro en dos: en un lado, a la derecha, los ‘limpios’ del narcotráfico y en el otro, izquierda, los comprometidos con él y que pretendían manipular la Constituyente. Pero, me equivoqué: muchos de los ‘malos’ quedaron en el lado de los ‘buenos’ y sólo lo supe con el

Proceso Ocho Mil. Me parece importante sí, como documento histórico. No pictórico”.

El drama de los fuegos cruzados

En los noventa resurge con ímpetu el tema de la muerte en una perspectiva diferente. Es aquella ligada a la violencia que desde distintos planos nos agobia: ese cruce de fuegos en el cual perecen cientos de ciudadanos inocentes. Surgen los ahogados, de cuyo origen ya hablamos, dentro de una composición que acerca los cuadros al muralismo y a los altares del Cuzco.

Introduce algunos elementos de humor no sabemos si para matizar o enfatizar el drama: las gallinas comiendo maíz que dan profundidad a la escena del muerto, cortinas y vestidos en telas estampadas con remeros, los mismos que aparecen como personajes protagonistas de estas obras. Y los niños de las fotografías del antioqueño Benjamín de la Calle...

En la última etapa se encuentra con la foto de un hombre metido en el agua hasta la cintura, vestido, que camina con una vara larga sostenida en la mano. “La imagen me impacta y al llevarla a mi estudio y leer el texto que la acompaña, me sorprende: el señor está en el lago buscando un cadáver. No es que yo sea una necrófila que incesante persigue muertos; de esta imagen me atrajo la manera como el hombre tomaba la vara: al dibujarlo me di

cuenta de que su inclinación no era vertical como la de un bastón sino hacia adelante, elemento fundamental de esta última parte de mi trabajo: la gente no ve un cadáver pero sospecha que hay algo distinto al simplemente caminar en el agua...”.

Las *pietás* contemporáneas

A propósito de la movilización de un grupo de madres de soldados secuestrados por la guerrilla, unidas para exigirle al Estado gestiones concretas frente a la liberación de sus hijos, Beatriz González considera justo rendir un homenaje a su valor, mostrar su significado y, también, lo conmovedor de la situación. Así llega a la serie *Madres de las Delicias* que como *pietás* contemporáneas son expresión viva del conflicto inmenso por el que atraviesa hoy Colombia. Tres lienzos titulados *Autorretratos llorando* (1997) también harían parte de estas *pietás*, uno de los cuales corresponde a la pintora, *Autorretrato llorando 2*, un desnudo desgarrador y dramático desde el cual afirma que, “He querido ver la realidad del país con las manos sobre mi rostro, a través de la cortina de dedos que cubren mis ojos...” Cubrir su rostro ante el horror insoportable...

El Silencio (1997) alude a la noticia de prensa sobre una indígena muerta en este lugar: llegaron los guerrilleros en la noche y se refugiaron en la casa habitada por esta indefensa mujer y su familia. En la madrugada partieron y el ejército los seguía. La indígena salió temprano, como lo hacen tantas mujeres colombianas, a traer el agua del río para cocinar, acompañada de dos de sus peque-

ños hijos. Al regresar, el ejército tenía cercada la casa porque los suponía encubridores de la guerrilla: la persiguieron sin piedad y ella corría mientras el agua se regaba -es la imagen que se repite lacerando, torturando la mente y el alma de nuestra pintora...-. La mataron e hirieron a uno de sus hijos. “Por eso pinto indígenas perseguidos, atormentados, desplazados. Tengo fotos de ellos y de ellas con sus caras bellas pero prefiero ocultarlas con sus propias manos...”.

En este momento realiza cuadros de gran formato a partir de fotografías de las matanzas en Barrancabermeja: gente desolada rodeando múltiples ataúdes; “búsqueda de cadáveres; es decir el drama colombiano de todos los días... Sillas plásticas blancas y rotas que están en todas partes, hasta en San Vicente del Caguán... Esas que desfilan por la televisión y que ahora se tornan familiares...”. Técnica-mente trabaja un lienzo crudo que no es fácil de manejar pero que da distintas texturas... Esas que reclaman sus cuadros de hoy...

Del nomadismo en el arte

Para Beatriz González todo arte es un montaje de elementos extraídos a épocas diferentes. Lo nomádico es parte constitutiva de la historia del arte en tanto las imágenes que la conforman se desplazan mutándose en el tiempo y el espacio. La primera *madona* creada por un gran pintor o escultor ha desandado centurias, transformándose en busca de su perfección. . .

Cuando un artista crea una obra, no sabemos cuántas imágenes de su cultura ancestral, de su sociedad, de tantos museos recorridos, se desplazan en razón del impacto que en un momento dado le ocasionan y que, hasta cuando irrumpen en un cuadro, adormecen en su inconsciente; un proceso que guarda nexos hondos con la autenticidad de esta artista... Tránsito intenso de imágenes de distintos períodos, en mayor medida hoy con los grandes avances en la comunicación. El acto de pintar, como lo señalara la Maestra, es un acto de desplazamientos y decisiones: imágenes que fluyen por diferentes medios, que transcurren por etapas distintas de la humanidad, que caminan dentro del cuadro mismo.

“En mi caso particular, imágenes que evidentemente y con fruición venían trasegando desde el arte universal; imágenes que emergen de carreteras, de calles, de periódicos y que se transmutan en mis cuadros para proseguir el rumbo de nuevos desplazamientos y transformaciones. Habría que analizar si el anhelo de ser reconocido riñe con lo nómada en el arte... Personalmente pienso que el artista no puede confundirse con la estrella o la vedette. En este sentido considero que tendría que ser un nómada total, un nómada en busca perenne de la verdad”.

Nuestra pintora afirma que a más de pensar lo nomádico en términos de los desplazamientos permanentes que lo caracterizan, habría que considerarlo desde la filosofía: ese creador de formas que como ser humano no puede permanecer en el mismo lugar, “y

el artista que como yo, no puede permanecer en el mismo estilo. Mi ideal, repito, radica en que no me reconozcan... Sin embargo, la historia del arte está fundada en el reconocimiento... Esta postura entonces pelearía con lo nomádico...”.

Las influencias, los tránsitos de un artista a otro, de una época a otra, por supuesto son incuestionables. Pero hay espíritus más fuertes que otros así como obras más sólidas y perdurables que otras. Beatriz González pertenece al perímetro de los espíritus reacios: ha logrado hacer escuela y son muchos los artistas jóvenes que desde distintas latitudes hoy siguen su trabajo. Ojalá la autenticidad prevalezca en ellos -señala la pintora- y no se convierta, en medio de tantos y tan vertiginosos cambios, en un arcaísmo más.

Nos encontramos en un momento en el que se presagia incluso la muerte de la pintura frente al deslumbramiento ante el vídeo, el performance, la instalación y otras expresiones artísticas contemporáneas; un momento en el que el artista internacional, “nómada posmoderno”, ya no expone sus obras sino las “exhibe”; se desplaza con los materiales de esta obra como parte de su equipaje para armarlos en el momento de la “exhibición”; un artista que rompió con el taller donde, tras laboriosos procesos, milenariamente realizaba, creaba sus obras...

González aspira a que no se le vea hoy como una artista prehistórica en tanto posee y ama su taller, sus obras tienen cuerpo y pretenden trascender lo efímero. No obstante, sin creer en el fin de la pintura, reconoce que el momento presente es parte de la historia del arte. Sus preocupaciones rondan otros atajos: la ausencia de una verdadera crítica que a su juicio permitió que la plástica colombiana cayera en el juego de las simulaciones: “Aparentan tener buen oficio, aparentan ser obras de otros artistas, aparentan plantear pensamientos profundos... El público simuló entender y tradujo los valores plásticos a cifras económicas, las lavanderías de dólares simulan ser galerías de arte...”⁵

Beatriz González, como pocos artistas de la plástica colombiana, está inmersa en la realidad del país y por ello es “la única pintora que ha sido capaz de hacer pintura colombiana”, como hace una década lo afirmara Luis Caballero. A fuerza de su trabajo se convirtió en “cronista de su época”: “Quien en el futuro quiera conocer de cerca las inquietudes y sobresaltos de este amargo fin de siglo, bien hará en examinar con atención la obra de esta gran pintora”⁶.

Son la vida, la obra y las reflexiones de una artista que en el proceso de su trabajo ha experimentado cambios profundos, hondas metamorfosis en aras de la autenticidad y de la búsqueda de la verdad en su arte. Un ser que jamás ha sentido miedo a la muerte, entre otras razones, porque es nieta de abuelos santandereanos que al final de sus vidas tenían cer-

ca el ataúd en el cual partirían. Una mujer que entiende esa, “nuestra humilde mediocridad que me permite aceptar que la vida va pasando, anochecemos y unas veces acertamos y otras nos equivocamos”.

Beatriz González no ha buscado el prestigio, ni la fama, ni el éxito. No le interesan. A pesar de que en ocasiones quería “ser una señora de Carulla que pinta”, las cosas se le fueron dando y su nombre hoy pertenece a los arcanos mayores del arte latinoamericano. Aún así, para ella lo más grande y lo más grato de su vida es sentir que... “Crecí y envejecí con una libertad absoluta. Una libertad que nada ni nadie me ha coartado jamás...”.

Citas

- 1 Cfr. Beatriz González, “Anotaciones de una pintora en tiempos de crisis”, Revista *Nómadas* No. 8, Departamento de Investigaciones - Universidad Central. Bogotá, marzo 1998, pp.36-43.
- 2 Carolina Ponce de León, *Beatriz González, Qué honor estar con usted en este momento*. Obras 1965-1997. Museo del Barrio. Nueva York. 1998. p. 16.
- 3 Katherine Chacón, Entrevista a Beatriz González, Retrospectiva, Museo de Bellas Artes, Caracas 19 de junio a 21 de agosto de 1994. Bogotá, Editorial Ex-Libris, 1994, p. 14.
- 4 Ibid. p. 7.
- 5 Beatriz González. Op. cit. p. 41.
- 6 Alvaro Medina. *Beatriz González y el tema encontrado*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional. Mim. 1998. p. 18.