



Beatriz González

Hallazgo y memoria

Introducción

EN 1972, el Museo de Arte Moderno de Bogotá le solicitó a la crítica de arte Marta Traba la presentación del catálogo de una exposición conjunta denominada de manera escueta *Beatriz González / Luis Caballero*, la cual tendría lugar en el mes de febrero de 1973. En esa época Marta Traba vivía en Caracas y envió una pequeña introducción y un cuestionario, “segura que nadie los presentará con más eficacia que sus respuestas”. Como toda ocurrencia, ésta tiene una historia, así sea pequeña:

Las diez preguntas que Marta Traba nos envió simultáneamente a Luis Caballero a París y a mí, a Bogotá, eran diferentes. Yo me limité a dar unas respuestas muy cortas un “sí” o un “no” y agregué unas explicaciones sencillas. Cuando me disponía a enviarlas me llegó una dramática carta de Luis, en la que me remitía sus respuestas porque no estaba seguro de su validez. Como siempre estaba lleno de dudas. Cuando las leí, quedé aterrada, no por lo que él decía, que estaba bien redactado, profundo y profuso, sino por la simpleza de las mías. Retomé el cuestionario y amplíé las respuestas. Allí hablé en términos que no eran muy usuales en el campo de las artes: “temperatura” “desmedido”, “destemple” y, desde la primera pregunta, insistí en que el objetivo de mi obra era dar “la alegría del subdesarrollo.”

Izquierda: La artista junto a la obra *Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato* (esta frase pronunciada en voz dulce y baja), esmalte sobre lámina de metal emsamblado en mueble de madera, 1974

¿Qué quería expresar? El año anterior había participado en la Bienal de Sao Paulo, donde mi obra, que consistía en los muebles de metal pintados había despertado inquietudes en los jóvenes, en la prensa pero que los jurados aborrecieron. Allí entendí que mis obras sólo podían circular como una curiosidad. Las salas en el Parque Ibirapuera estaban llenas de arte conceptual, de arte político y de cinetismo trasnochado. De hecho el premio lo obtuvo una obra de prisioneros de Canogar. Al tiempo presenté otro grupo de muebles en Buenos Aires, en una exposición colectiva. El único recuerdo alentador que tengo de esa muestra es que, poco después, me llegó una carta del director del Museo de Arte Moderno, Willy Whitelow, en la que pedía me pusiera en comunicación con Abraham Moles, porque estaba muy interesado en mi obra. Nunca lo hice, ni sabía que se trataba de tan destacado filósofo, perteneciente a la Escuela de Ulm y estudioso del mundo de los objetos y de las imágenes.

Con los muebles había fijado yo, sin proponérmelo, una posición contrapuesta al arte internacional. Decía, en la entrevista de Traba que nuestros países tenían temperatura, que nuestra sociedad era desmedida y destemplada y que nuestro arte estaba condenado por la premisa de “El arte es internacional”.

Marta Traba escribió el texto de mi catálogo para la Bienal 11 de Sao Paulo, en 1971. Su texto subraya el papel de la marginalidad. Era la primera vez que en el Continente se hablaba de la de la marginalidad como estrategia: “El artista latinoamericano marginado tiene dos opciones: o la de gesticular con tanta eficacia detrás de un habitante, imitando con servilismo cada uno de sus movimientos, o que se le permita actuar como ayuda de cámara o incluso se le deje confundirse entre ellos. Bien sea que, conocida su condición de marginado, la acepte con humor, guiándose alegremente por el dicho popular, cada día más cierto en América, de que ‘no hay enemigo pequeño’”.¹ Se debe recordar que años después, Traba se refirió a la Bienal de Sao Paulo como “el primer y principal vehículo de internacionalización del arte en el Continente, ya que determinó la extinción de las identidades y desplazó los valores artísticos desde la expresión hasta la compulsión.”²

Primer episodio: Una fotografía de un periódico

El primer episodio tuvo lugar durante una crisis personal en la que me sentía como “una señora que pinta”. En la búsqueda de un camino, por azar, hallé una fotografía en un periódico y la convertí en pintura. *Los suicidas del Sisga*, así titulé la obra. Inició así un proceso basado en el rechazo a la implementación en el sentido estético y, en su lugar, practicar el despojo de elementos de la pintura, considerados inherentes a la misma por la tradición. El tema y la materia del cuadro fueron, sucesivamente, despojados. Comencé a tomar los temas de la reportaje gráfico y de las láminas populares. El lienzo y óleo resultaron ser demasiado finos, por lo que fue necesario reemplazarlos. Sustituí el exquisito lienzo belga por láminas de metal de vallas comerciales y cambié la refinada pintura al óleo por esmalte sintético.

Frente al edificio donde entonces vivía, había un parqueadero llamado Libertador, con Bolívar pintado en una valla. (Las vallas de Bogotá eran de metal, rústicas, no muy grandes, muy diferentes a las del presente. Un día le solicité a un señor que manufacturaba vallas en un garaje, que al mismo tiempo era parqueadero, me hiciera dos soportes de metal bordeados con la bandera nacional.)

Recuerdo que tomé un recorte de *El Tiempo* e hice una versión que titulé *Apuntes para la historia extensa*, pues acababa de publicarse la *Historia extensa de Colombia*. Hacer esas obras provocó conflictos con la Academia



Beatriz González, Los suicidas del Sisga III. 1965

de Historia, las consideraron irrespetuosas, ofensivas a los padres de la Patria, por ser copias de unos cuadros que yo no conocía.

Segundo episodio: El milagro de Los Mártires y el señor de Monserrate

Un día acompañé a mi marido, que es arquitecto, a comprar materiales de construcción en un sector que se llama Los Mártires, identificado por un obelisco de los héroes de la independencia. Allí encontré exhibida una cama de metal pintado, que imitaba la madera. Ese mueble se llamaba ‘Cama radio’ porque tenía un espacio arriba, donde colocar el radio; tenía, además, un espacio con vidrio corrugado, martillado, donde había una lamparita. La compramos sin un objetivo preciso. En mi casa, acababa de terminar una pintura sobre una lámina de metal, para colgar en la pared, con el Señor de Monserrate. Cuando me estaba preguntando “¿Qué hacemos con la cama?” se me ocurrió tomar el cuadro y apoyarlo en el espaldar y en la piesera y por cosas del azar, quedó perfecto. El cuadro medía 1.20 de ancho y la cama medía 1.20. Inventar los muebles de Beatriz González. Aún me sigue pareciendo mágico ese momento.

Yo llegué a los muebles antes que a las teorías, a fuerza de despojar al arte de prestancia. El bastidor que soportaba el lienzo y el marco de mis antiguos cuadros se permutó por muebles cotidianos, realizados industrialmente. No pintaba los muebles, los adquiría y ensamblaba un cuadro pintado con un tema que completaba el sentido. Descubrimos después la fábrica de los muebles y pudimos diseñar productos que no estaban en el comercio, como las mesas. Los pintores simulaban la madera y el mármol, y eso era lo que me interesaba, la “falsificación de los materiales”: la madera no era madera; el mármol no era mármol; el poder de la simulación. Las reglas eran muy sencillas: lo que esté acostado que se coloque en una



Beatriz González, La última mesa. 1970

cama o una cuna; las mesa de noche con objetos religiosos o familiares y los bodegones se pintan en las mesas.

Los temas ya no se desarrollaban a partir de una reproducción de la obra —por ejemplo, *La última cena*—, sino a partir de láminas populares de marca Molinari, impresas en Cali, a la venta en almacenes de objetos religiosos. El impresor Molinari decidió intervenir la obra de Leonardo y colocó al pintor como discípulo de Cristo. La gente conocía *La última cena* de Leonardo que no era la misma, ni Leonardo era el mismo Leonardo.

Con el tiempo, los muebles variaron. Ellos, los objetos mismos, me sugerían qué debía pintar. A su vez, los temas mismos me dictaban en qué mueble querían estar. ¿Dónde debía colocar una madona de Rafael o el pífano de Manet?

Tercer episodio: Impresionismo en la Jiménez

Caminado por la Avenida Jiménez encontré, al lado del Hotel Continental, una vitrina con cosas de comer: coquitos, marquesitas, bocadillos; había un número de la enciclopedia *Salvat* dedicado a Manet, colocado ahí, arrugado, y, encima había cajas de dulces. Era horrible ver una de las más maravillosas obras de arte del siglo XIX convertida en un producto típico. Cuando la vi, pensé que parecía una carpa de circo arrugada. Entonces decidí, en ese momento, no hacer más muebles sino grandes telas, que llamé telones. Compré tela y vinilo. Los acrílicos comerciales daban un color mate. Cuando me invitaron a la Bienal de Venecia, el tema era “Arte y naturaleza”, de modo que trabajé para la Bienal los telones. Tomé como modelos obras impresionistas porque quería decir: “Esto es lo que queda de la frágil y cambiante naturaleza”.

De ahí salieron los telones, el más grande mide 12 x 7 metros. Al recorrer la populosa avenida 19, llena de vendedores ambulantes, encontré exhibidos en el piso boletines de orientación sexual ilustrados con obras de arte. *La carta* de Vermeer, el cuadro más exquisito, estaba ahí tirado en el andén, o *El Baño Turco* de Ingres. Me pregunté: “¿Qué pasa con el arte universal en los países subdesarrollados o, como decían los economistas, en vías de desarrollo?” “¿Cómo nos llega el arte a nosotros?” No va a llegar perfecto como ahora, por Internet o por todos los canales de TV. De modo que mi representación en la 28 Bienal de Venecia se llamó: *Las transformaciones que sufre una obra de arte en un país subdesarrollado*. Con y desde ese

sentido trabajé *10 metros de Renoir*. Sólo que lo vendí por centímetro lineal así como una cortina de plástico en la que pinté con esponja de colores, las *Ninfeas* de Monet.

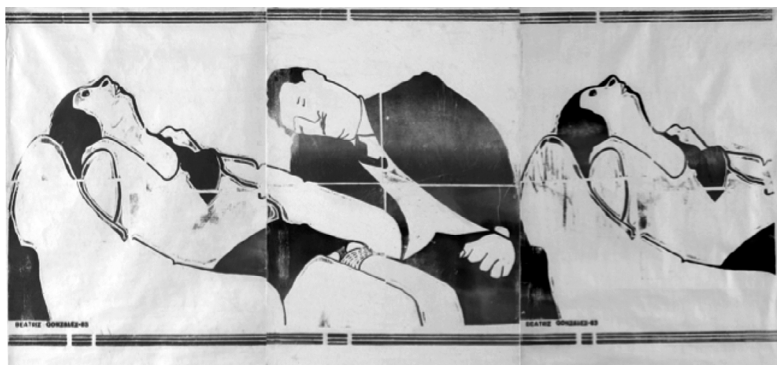
A finales de 1970, decidí hacer la última obra prestada de la historia del arte: *El Guernica* de Picasso, se llamó *Mural para fábrica socialista*. Encontré un material que me gustó: un tablex cuadrículado que se usa para cielos rasos. Mandé a hacer doce paneles de 2.30 x 2 metros. La idea era iniciar el mismo día que Picasso comenzó su *Guernica*, pero confieso que lo hice un poco antes. Decidí escribir un diario. Yo era Picasso y, en ese momento, realizaría la obra en otro material. Por eso digo: “Hoy comencé el *Guernica*”. Esto sucedió en el estudio que quedaba en los sótanos de las Torres del Parque. La idea fue madurando lentamente, en formato diferente a *El Guernica*, más alargado, las medidas no cuadraban. Entonces resolví colocar dos elementos al comienzo y al final, tomados de las fachadas de algunas casas de Bogotá.

Cerca de la Universidad Nacional, en ciertos barrios, a la gente le gusta colocar dameros en las fachadas, que unas veces están lisos y otras, en pañete corrugado, pintados con colores verdes y azules. De manera que, al trabajar la ornamentación, sentí que nos apropiábamos de *El Guernica*. Mi *Guernica* está trabajado con esmalte sintético. Es sabido que *El Guernica* es casi gris. Pensé: “Cuando alguien ve reproducido *El Guernica*, piensa: es una foto en blanco y negro.

Mi *Guernica*, que titulé *Mural para fábrica socialista*, es azul, verde y amarillo, de grandes dimensiones, toda una empresa, pero lo más interesante es que fue la incorporación de la ornamentación bogotana.

Cuarto episodio: Tipografía, tinta y almidón

Las paredes con afiches, los avisos en tipografía y los adornos especiales llamaron mi atención. En busca del arte del cartel callejero, fui a Carteles



Beatriz González, Zócalo de la tragedia, 1983

Colombia y pedí que me hicieran varias impresiones. La obra se tituló *El zócalo de la tragedia y la comedia*. Con ella quise decir cómo es este país, que se mueve entre la violencia y la decoración. Tomé los dos temas e hice dos afiches de 1 m x 70 cm. Los colores, verdes oscuros, negro y vino tinto —como se ven en la calle—, unos más claros que otros, y no porque estuvieran mal impresos, sino por la manera de manejar la tinta. Años atrás había pintado al presidente Turbay en una cortina; ahora lo convertía en representación de la comedia. Un uxoricidio simbolizó la tragedia. Imprimí mil y contraté a los señores especialistas para que los pegaran en las calles de Bogotá. Era un trabajo de cosas impresas en tinta sobre papel periódico, que los carteleros pegan con almidón de yuca y grandes brochas de fique.

Las últimas pinturas en volumen que hice tienen que ver con túmulos funerarios contruidos con base en llantas, materas de barro e imágenes. Se llaman Tótem y se relacionan con las ornamentaciones de las casas y de ladrillos barnizados de color. Las materas de barro, con figura de indios, fueron incorporadas después en mi iconografía.

Quinto episodio: El palacio de justicia

Mi trayectoria de artista se divide en dos: antes de la toma del Palacio de Justicia y después de ella. Cuando sucedió esa tragedia yo me dije que no podía ser la misma, que no podía continuar haciendo juegos pictóricos. Todos fuimos testigos. Los colombianos no podemos ser los mismos después de la Toma del Palacio de Justicia. Mi arte era crítico pero alegre, tenía que ver con la obra de arte de la pintura universal. Me dije, también, que no pintaría una versión más de la pintura universal. Entonces encontré una fotografía, en la cual el presidente Belisario Betancur aparecía rodeado de sus ministros. En el pie de foto, la ministra de comunicaciones Noemí Sanín, le decía: “Presidente, estamos viviendo un momento histórico”. Ellos se veían tan felices en Palacio, viviendo *su* momento histórico;



mientras, 200 personas se estaban quemando, entre ellos los juristas más sabios de Colombia. Fue entonces que empecé a trabajar en el drama vivido en todo el país. La inteligencia militar, los narcos, el gobierno, la crueldad en las ciudades.

Después de la tragedia del Palacio de Justicia, volví a la pintura, al óleo sobre papel y sobre lienzo. El tema: la violencia que estábamos viviendo y a la que estábamos expuestos todos. Además, todo lo fue contaminando la corrupción: a los futbolistas, a los empleados, a los medios de comunicación.

Quise representar símbolos del dolor, no pintar muertos. Trabajé madres llorando en la serie *Las delicias*. Mujeres indígenas con faldas multicolores que navegan desplazadas sobre los ríos. Yo misma, como artista, lloro desnuda.

En los vehículos de transporte público aparece dentro de su ornamentación una muñequita, al sol, bajo las palmeras. Esas muñequitas que, según investigué, venían de Miami, me parecieron símbolos de placer. Me propuse crear, entonces, un símbolo del dolor, rival de la mujercita de Miami, que se arrastra por metros de lienzo. Todo tiende a fijar el dolor por medio de un lenguaje simbólico.

Epílogo

En el presente trabajo en dos proyectos. El primero ya se realizó y tiene que ver con el intento de crear una Santa: Se pretende, por medio de la irradiación y la convergencia, aproximarse a la tragedia actual colombiana. La irradiación se logró por medio de un grabado difundido en una publicación periódica que abarcó gran parte del país. La convergencia se obtiene por medio de la imagen que se concentra por la repetición del tema.

El tema es la historia de Yolanda Izquierdo, una líder campesina de 43 años que fue asesinada a las 2 de la tarde del 31 de enero de 2007. Yolanda vivía en el Lote 2 de Rancho Grande,³ un barrio popular de Montería. “En los últimos meses lideró la restitución de miles de hectáreas de la finca Las Tangas para 863 familias. También colaboraba con organizaciones de familiares desaparecidos”.⁴ Una orden de los de arriba despojó a los campesinos de las tierras que les fueron otorgadas en una supuesta reforma agraria planeada en 1991 por la cúpula del paramilitarismo.

Ondas de Rancho Grande es un proyecto de estrategia de memoria. Los procesos de duelo entre ellos, los ritos y las notas periodísticas, irradian ondas como si se tratara de una historia circular. La imagen que se utiliza

para esta obra es la fotografía tomada por el periodista Álvaro Sierra, en la que Yolanda Izquierdo muestra orgullosa los planos de la tierra prometida que piensa recuperar.

El segundo proyecto está en elaboración. En 2002 Doris Salcedo hizo una propuesta a la Alcaldía de Bogotá sobre el destino de los columbarios del Cementerio Central de Bogotá y su papel dentro de la conservación de memoria ciudadana.

Cuando los columbarios tenían la función de ser depositarios de restos humanos, los deudos los visitaban y hacían una ceremonia —colocar arreglos florales, oraciones, menciones de nombres en voz alta, limpieza de las lápidas— que trascendía el tiempo y el espacio. Ahora se encuentran relevados de su misión, vacíos, sin ceremonias, ni visitantes. Sin embargo poseen un aura que se debe recuperar por medio de diversos trabajos de artistas.

La propuesta de intervención en los columbarios es una derivación de una tela de mi autoría, realizada en 2006, de 12 m, dibujada en carboncillo, titulada *Vista Hermosa*.

La obra presenta una procesión donde los cargueros, dibujados en siluetas negras, se van desvaneciendo, volviendo grises, hasta convertirse en una línea que explota y desaparece.

En el presente los cargueros llevan fardos funerarios por nuestros territorios. Los fardos donde llevan los muertos son de plástico, telas de lona, o hamacas. A medida que la procesión avanza los iconos de los cargueros se desplazan en medio de la tranquilidad de la selva.

En los 8957 receptáculos de los columbarios se colocaran lápidas que en lugar de los nombres lleven impresas las figuras de los cargueros. De esta manera la reiteración y la simplicidad propia del icono, invita a la memoria.

Notas

¹ Marta Traba en *Catálogo para la XI Bienal de San Pablo, Brasil Colombia* Beatriz González, 1971.

² Marta Traba, *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1973*. Siglo XXI Editores, México, 1973.

³ En una nota de *El Tiempo* llaman al barrio “Mi ranchito”.

⁴ *Semana*, febrero 5 de 2007. p.34.