

El temperamento de Beatriz



Foto: Alejandra Quintero

Portada (impresa)

El MAMM presenta desde el 23 noviembre hasta marzo de 2012 la más importante retrospectiva que se ha hecho de Beatriz González en Colombia. Compartimos el perfil de la artista de nuestra última edición impresa

Por: Humberto Junca

En el tomo XXXV de la Historia Natural escrita por Plinio El Viejo (año 23 a 79 d.C.), el militar y pensador romano narra el origen del

dibujo y la pintura en Occidente, en el calco de la sombra de un soldado griego en su última cita de amor. La noche antes de partir a la guerra, alrededor de una fogata en una cueva, Kore (hija de Dibutades, famoso alfarero de Corinto) teme no volverlo a ver, teme olvidar su rostro; por eso, notando cómo el fuego proyecta sus sombras sobre la rústica pared de piedra de la cueva, coge un pedazo de madera quemada y con ella traza la silueta de la sombra del perfil de su amado. Obtiene así un contorno negro, una silueta de carbón, la primera representación bidimensional hecha por el hombre.

En obras recientes como Auras anónimas —la instalación de las siluetas de cargueros llevando cadáveres, como lápidas en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, del año 2009—, Beatriz González calca las siluetas de las víctimas de la guerra en Colombia a partir de las fotografías que aparecen en los periódicos, volviéndolas sombras, buscando, como la mujer de Corinto, que nadie se olvide. El recorrido que ha seguido para unir dibujo, pintura y fotografía a través de la sombra y volver al origen arcaico de la imagen (a su sentido primero), es largo y complejo.

La artista nació el 16 de noviembre de 1938 en Bucaramanga. Su madre, Clementina Aranda, era maestra y su padre, Valentín González, era un conocido político que llegó a ser gobernador y alcalde. Fue la menor de tres hijos que fueron criados, según ella con “hedonismo y libertad”. Libertad que se mezcló en mayor o menor medida con la educación católica y las ideas de pecado, virtud y sacrificio que recibió en el Colegio Santa María de Los Ángeles de las hermanas franciscanas. Al terminar su bachillerato viajó a Bogotá para dar inicio a sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional en 1956. Sin embargo, abandonó esta carrera tres años después, para estudiar Bellas Artes en la Universidad de Los Andes. “La escuela de Bellas Artes de Los Andes era pésima —recuerda González en una entrevista publicada en Arteria—; la dirigía Hena Rodríguez, una escultora Bachúe en plena decadencia; era de solo mujeres (...) y se decía que los papás de las estudiantes las metían allá para que ‘se casaran bien’. Yo venía de estudiar arquitectura en la Nacional, que era durísimo, y entré a Los Andes a Bellas Artes con la intención de aprender diseño gráfico para irme a Bucaramanga y poner una oficina porque allá no había. Pero el

profesor de diseño gráfico, un caricaturista llamado Lisandro Serrano, era un desastre. La verdad, en los primeros semestres todos los profesores eran malos (...) Así aguanté hasta el quinto semestre cuando apareció Roda. Como no estaba contenta en Bellas Artes, me metía en clases de filosofía, me metía en clases de literatura francesa. Desde el tercer semestre, por ejemplo, me metía a las clases sobre metafísica que dictaba Danilo Cruz. Es que lo único que había bueno en la universidad eran las clases de la Facultad de Humanidades y bueno, Marta Traba, que daba Historia del Arte. Pero las clases prácticas eran muy malas (...) pero apareció Roda en una clase de pintura y eso fue distinto. Él tenía un método que sería bastante cuestionado hoy en día: él ponía un papel en blanco y dibujaba a la modelo y luego decía ‘ahora hágalo usted’. Entonces, uno lo hacía y él se acercaba y decía: ‘¿Sabe? El suyo es mejor que el mío’. Él dibujaba frente a nosotros, él le permitía a uno ver lo que él estaba viendo y ver cómo lo dibujaba, cómo lo pintaba. Roda era un estupendo retratista y nos hacía mirar. Con su método nos enseñó a enfrentarnos al modelo”.

Juan Antonio Roda acompañó a Beatriz González desde quinto hasta décimo semestre y se convirtió en su gran maestro. Fue en una de sus clases donde González hizo por primera vez una pintura de una pintura, a partir de un afiche de La rendición de Breda de Velázquez. El ejercicio le encantó a Roda y a sus compañeras de clase y así González entendió, como ella misma dice, que “no servía para pintar cosas reales; sino para pintar imágenes que ya estuvieran hechas”.

Al terminar la carrera de Bellas Artes, Beatriz González se devolvió a Bucaramanga a trabajar en el taller que sus padres le habían arreglado en la casa. Cuando le preguntan, la artista contesta que tenía que tomar distancia de la capital y de la universidad para saber qué tanto había aprendido. Pero por otro lado, estaba el problema de vivir en Bogotá como mujer artista, para lo cual hubiera tenido que conseguir un taller, un espacio propio; y eso era algo que en ese entonces una “señorita de bien” no haría. En Bucaramanga se puso a pintar diferentes versiones del cuadro de Velázquez y de La encajera de Vermeer para cumplirle a Marta Traba, quien la había invitado a realizar una exhibición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, a comienzos de 1964 como inauguración de un programa para impulsar artistas jóvenes. Mientras realiza estas obras que parten de pinturas clásicas (que a la vez coquetean con el abstraccionismo) y que conservan una innegable influencia pictórica de Roda, González se casa con el arquitecto Urbano Ripoll. Cualquiera diría que la artista cumplía al pie de la letra los preceptos y normas que la conservadora sociedad bumanguesa le exigía como mujer: había estudiado una carrera para mujeres en Bogotá y ahora se convertía en esposa. Sin embargo, Beatriz González no cuadraba del todo en ese esquema: rápidamente, con disciplina, talento, intuición e inteligencia, la artista se hizo notoria y notable en el panorama artístico nacional, asumiendo riesgos, cambiando normas y preceptos; eso sí, sin negar lo que ella era, es decir, sin negar su origen “provinciano”, ni su educación artística. Emplear fotografías como modelo para sus pinturas, fue una de sus decisiones más radicales. De tal manera, la artista comenzó a construir su obra de una forma muy distinta respecto a sus contemporáneos, jugando libremente con los modelos de la pintura universal; hasta que encontró una imagen que cambió su rumbo. En una entrevista dentro del catálogo de su retrospectiva llevada a cabo en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en 1991, González relata: “Un día cualquiera abrí el periódico y encontré la foto de los suicidas del Sisga. La historia narraba cómo un jardinero enloqueció y dijo a su novia, empleada de servicio, que el mundo estaba lleno de pecado y era mejor dejar de existir; decidieron entonces lanzarse a las aguas heladas de la laguna del Sisga, luego de hacerse retratar juntos con un ramo de flores entre las manos. Aunque era una historia muy bella y romántica, mi interés se centró en la imagen reproducida en la prensa: esas caras planas eran la fórmula que yo andaba buscando. La fotografía que me impactó no fue la original, publicada en El Espectador,

sino la que tomó El Tiempo de El Espectador, que al ser una segunda reproducción se aplanó, se volvió gris, perdió todo contraste”. La artista pinta esa foto desvanecida, la traduce al lienzo en colores planos dentro de contornos que parecen no empatar, en rostros de tonos agrisados que borran levemente sus rasgos, como sucede con las facciones de las imágenes impresas en mala calidad. Esa pintura de colores “populares”, copia de una fotografía publicada en la prensa, inexacta, primitiva, dulce, plana, mal hecha, es enviada a concursar en 1965 al XVII Salón de Artistas donde fue primero rechazada, luego reconsiderada y finalmente premiada.

A partir de Los suicidas del Sisga el menú de sus modelos se amplificó al infinito: a las pinturas de la historia universal, se sumaron las fotos de crónica roja, las propagandas de la prensa, las estampas religiosas, las ilustraciones de próceres, las fotos de sociedad en las revistas. Beatriz González comienza a recortar y a coleccionar todo tipo de imágenes impresas que llegan a sus manos. Paralelamente, el óleo sobre lienzo dio paso al esmalte doméstico sobre lata y de ahí, la artista se puso a pintar encima de muebles uniendo arte, decoración y objeto doméstico; vinculando lo útil y lo inútil; haciendo que, como apunta Miguel Huertas en su libro El largo instante de la percepción, “la pintura se saliera del marco”, vinculándola a un grupo de artistas con estudios de arquitectura (Santiago Cárdenas, Bernardo Salcedo, Luis Caballero, Miguel Ángel Rojas) que hicieron que la pintura invadiera el espacio real. Ese fue uno de los experimentos plásticos más revolucionarios e influyentes dentro del arte contemporáneo latinoamericano. Cuenta la artista: “Yo tenía un cuadro pintado sobre metal que representaba al Señor de Monserrate, como los que hacía a partir de 1967 y que parecían avisos publicitarios. Ya estaba terminado. Un día en 1970 acompañé a mi marido a comprar materiales de construcción a Los Mártires. La señora que los vendía tenía una cama metálica exhibida a la salida de su local. Le dije a mi marido que la comprara solo porque nos llamó la atención cómo estaba pintada. Llegamos con ella a nuestro apartamento, la colocamos en la sala y en un acto inconsciente tomé aquel cuadro terminado y lo coloqué entre el espaldar y el piesero de la cama. El ancho del cuadro y el de la cama eran iguales, ajustaron perfectamente. Así se inventaron, por azar, mis muebles. Aquel era un Objet Trouvé intervenido. Le puse el nombre de Naturaleza casi muerta”.

Beatriz González era extremadamente consciente de lo que representaba ser “la pintora de provincia” (como ella misma se apodó en aquel entonces): ser mujer, artista y colombiana. Sus decisiones plásticas parecen subrayar esa condición “de inferioridad”, para sacarle provecho. Durante diez años estuvo pintando muebles, cortinas y telones, haciendo “una subpintura para un país subdesarrollado”. Pero González no es ingenua; algunos de sus “azares” llegan a ser terriblemente provocadores, únicos. Por ejemplo, en Diez metros de Renoir (1978) la artista copió una y otra vez sobre un largo rollo de papel entelado la misma imagen simplificada en colores planos de la obra del pintor impresionista titulada Le Moulin de la Galette. La noche de la inauguración, la artista avisó que el precio de la obra era de 600 pesos el centímetro como si de una simple tela estampada se tratara, ante la mirada espantada de los críticos que vieron cómo destrozó a tijera su pintura. Algunos compraron un metro, otros diez centímetros. De tal manera la integridad física de la obra se anuló en un evento bizarro que puede ser leído como una crítica desde el tercer mundo a los modelos de belleza, gusto y valor eurocéntricos que nos han sido impuestos; o como una crítica a la voracidad del mercado del arte que acaba “integridades”.

El último mueble que pintó González fue Televisor en color (1980), un retrato de Julio César Turbay hecho con esmalte sobre la pantalla de un viejo televisor. Así, la artista se convierte en “la pintora de la corte” del mandato de Turbay a quien representa una y otra vez, en condecoraciones, ceremonias y

festejos, como en *Decoración de interiores* (1981), una larga cortina impresa en serigrafía donde aparece una y otra vez el presidente de corbatín dando un discurso en una especie de gala privada. La ironía en esta obra se entiende al recordar las palabras de Picasso: “La pintura no se ha hecho para decorar viviendas. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo”. A propósito, una de las piezas que más ilusiona a la artista ver exhibida dentro de la retrospectiva que inaugura el 23 de noviembre el Museo de Arte Moderno de Medellín, es su Mural para fábrica socialista, copia del *Guernica* sobre táblex, de doce metros de largo, realizada en 1981 y que hace parte de la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

Desde los años ochenta Beatriz González pinta para criticar la historia oficial en un país corrupto y para hacer visible y resaltar la situación de aquellos que no tienen voz; como en la serie *Las Delicias* (1997) o en *Vista Hermosa* (2006), donde asocia con ironía, las masacres de los lugares que toma por título con fotografías de periódico que documentan los rostros de los dolientes (en la primera serie), y personas en pareja cargando cadáveres envueltos en telas o plásticos colgados de un “guando” (en la segunda). En *Vista Hermosa*, la artista prescinde del color y vuelve a sus actores meras sombras, siluetas negras que repite incansablemente sobre lienzo, papel y mármol “como un ícono que quiero que se grabe en la mente de la gente —dice González— de tanto verlo, una y otra vez”.

No hay duda de que se necesita temperamento para hacer lo que ha hecho González tanto como artista, como curadora, pedagoga e investigadora. Se necesita temperamento para decir lo que se piensa sin calcular beneficios políticos, para ser esposa, madre y artista en Colombia... para encontrar la luz en la sombra. Posiblemente el origen del temperamento de Beatriz González esté en el equilibrio que parece haber encontrado entre lo sagrado y lo profano, entre el trabajo y la virtud. Ya lo había dicho en su ponencia en el seminario *Arte y Universidad* de 1993: “De cualquier manera, se tiene la creencia de que un buen artífice es un hombre más honrado. A quien tiene mucha habilidad se lo denomina virtuoso. Es oportuno recordar que el calvinismo promocionó el trabajo y el esfuerzo como actos buenos, y al ocio lo calificó de malo.” Indudablemente Beatriz González, haga lo que haga, es una virtuosa.

REVISTAARCADIA.COM COPYRIGHT©2010 PUBLICACIONES SEMANA S.A. Todos las marcas registradas son propiedad de la compañía respectiva o de PUBLICACIONES SEMANA S.A. Se prohíbe la reproducción total o parcial de cualquiera de los contenidos que aquí aparezca, así como su traducción a cualquier idioma sin autorización escrita de su titular.