UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

T E S I S

TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS EN EL ARTE COLOMBIANO DEL SIGLO XX: DÉBORA ARANGO, BEATRIZ GONZÁLEZ Y DORIS SALCEDO. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

JAIME ALONSO GÓMEZ PRADA

COMITÉ TUTORIAL

DRA. MAGDA E. ZÚÑIGA ZENTENO (DIRECTORA)
DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ
DR. MARTIN LIENHARD
DR. JESÚS MÁRQUEZ CARRILLO
DR. JORGE H. CADAVID MORA

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas Agosto de 2018

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
Dirección de Investigación y Posgrado

investigación y posgrado

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
09 de julio de 2018
Oficio No. DIP- 642/2018

C. Jaime Alonso Gómez Prada
Candidato al Grado de Doctor
en Ciencias Sociales y Humanísticas
P r e s e n t e.

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la opinión favorable de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado **" Tres propuestas plásticas en el arte colombiano del siglo XX: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. Convergencias y Divergencias".** y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión** del documento mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que usted sustentará para obtener el Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas. Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

Atentamente

"Por la Cultura de mi Raza"

UNICACH
DIRECCION DE INVESTIGACION Y POSGRADO

Dra. Magnolia Solís López
Directora.

C.c.p. Expediente

Unidad de Estudios de Posgrado
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. México
Libramiento Norte Poniente No 1150. C.P. 29000
Teléfono: 61-70440 Ext.4360.
investigacionyposgrado@unicach.mx

A

Carolina y Alejandro,

mis grandes amores, y mis leales y pacientes compañeros de aventura. Sin su amor, su cariño, su soporte, su aliento, su compañía y su paciencia, la meta que en este documento se materializa no hubiera sido posible. Alimento la esperanza de que, en medio de todos los cambios y sacrificios que este proceso implicó para los tres, todos hayamos crecido y recordemos siempre con satisfacción esta experiencia.

A

mis padres, Isita y Hernán,

inigualables maestros a quiénes todo debo. Su bonito recuerdo y su ejemplo me acompañan e iluminan día a día.

A

mis hermanos,

modelo permanente de tesón y solidaridad.

A

todos los amigos que contribuyeron a que esta experiencia fuera grata e inolvidable. En especial a Federico, Karina, Carlos, Gerardo, Roxana, Humberto y Victoria, quienes, por diferentes caminos, animaron siempre nuestra estancia en ese gran país al que tanto debemos: México.

AGRADECIMIENTOS

La realización de la presente investigación, al igual que el Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas del que la misma hace parte, fueron posibles gracias al apoyo económico recibido de parte del **Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)** a través de las becas que ofrece para realizar estudios de maestría y doctorado en instituciones académicas mexicanas que forman parte del **Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC),** como es el caso del **Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA**), destacado instituto de investigaciones sociales y humanísticas ubicado en San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México) -dependiente de la **Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas**-, entidad a la que expreso mi reconocimiento inmenso porque fue allí donde lo que inicialmente fuera apenas una propuesta de investigación encontró acogida y condiciones propicias para ser desarrollada, en medio de un ambiente académico de muy alto nivel en el que fue posible llevar a cabo la gratificante etapa de formación que concluye con la presentación de este documento.

Mi reconocimiento a la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno por su compromiso pleno con la dirección de este trabajo. El tiempo consagrado a su acompañamiento, su lectura minuciosa, sus aportes siempre relevantes -resultado de un pensamiento analítico de fina agudeza- y su permanente voz de aliento, fueron elementos vitales para mantenerme seguro en el camino emprendido y favorecer la llegada a la meta trazada. ¡Gracias Dra. Magda Estrella, muchas gracias!

Mi agradecimiento profundo también a los doctores Jesús Morales Bermúdez, Martin Lienhard, Jorge Hernando Cadavid Mora y Jesús Márquez Carrillo por haber aceptado ser parte

del comité tutorial de esta tesis, así como por haber dedicado el tiempo necesario para realizar la lectura de los avances de investigación y participar activamente en las reuniones correspondientes, aportando siempre diversas observaciones que sin duda orientaron nuestro recorrido y contribuyeron al enriquecimiento y solidez del estudio que hemos llevado a cabo.

A las doctoras Flor María Pérez Robledo y Mónica Aguilar Mendizábal en la Coordinación de Posgrado del CESMECA, a los profesores, a Rocío Sánchez, a Patricia Ballinas, a Rigoberto Gómez y el resto del equipo de soporte administrativo y logístico expreso también mi reconocimiento y gratitud, pues de todos recibí colaboración y conocimiento. De cada uno me llevo valiosos aportes para mi crecimiento académico y personal.

Quiero también resaltar mi gratitud con los doctores Magda Estrella Zúñiga y Jesús Morales con quienes tuve la primera entrevista en el CESMECA y a quienes debo que esta propuesta de investigación hubiera tenido un lugar para ser desarrollada. Su apoyo incondicional para la ejecución de las distintas etapas y actividades académicas realizadas como parte del doctorado, y de la investigación, fue definitivo para el logro de los objetivos que nos trazamos. Entre éstas, destaco el soporte para la realización de trabajo de campo llevado a cabo en Colombia durante el segundo semestre de 2015, al igual que la estancia en Madrid en el otoño de 2017 con motivo de la exposición *Palimpsesto*, actividad que me permitió el acercamiento directo a la obra de la artista Doris Salcedo.

Quedaría incompleta esta lista de personas con las que quedo en deuda si no incluyera aquí a la maestra Beatriz González, quien, en medio de su apretada agenda, de manera generosa y cordial, me concedió una entrevista en la que abiertamente pudimos conversar sobre su vida y su trabajo, misma que sin duda favoreció la aproximación a su propuesta plástica.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL……...……13

1.- La propuesta plástica como objeto de investigación…… ……19

2.- Tres propuestas plásticas indispensables para la comprensión del arte colombiano del siglo XX……22

3.- El estudio conjunto de las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo: antecedentes……...30

4.- Las preguntas que nos hicimos……...……...34

5.- Los objetivos a los que dimos respuesta……36

6.- El análisis formal como eje central del estudio de las propuestas plásticas…… ……37

CAPÍTULO I: LA MODERNIDAD ESTÉTICA Y EL ARTE DEL SIGLO XX…….....52

CAPÍTULO II: TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS EN CONTEXTO ……81

2.1.- Tres artistas colombianas del siglo XX……83

2.1.1.- Una reseña biográfica……...83

2.1.1.1.- Débora Arango……...……...…83

2.1.1.2.- Beatriz González……...…87

2.1.1.3.- Doris Salcedo…….....91

2.1.2.- Formación e influencias…….....…...95

2.1.2.1.-Las tres artistas, su formación e influencias locales…… ……95

2.1.2.2.- Las tres artistas, su formación e influencias internacionales…… ……106

2.1.3.- Aspectos que según las artistas marcaron su vida y sus propuestas plásticas…… …...113

2.2.- La plástica en tiempos de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo…… …122

2.2.1.- 1910-1950. Los tiempos de Débora Arango……...123

2.2.2.- 1950-1980. Los tiempos de Beatriz González…….....132

2.2.3.- 1980 en adelante. Los tiempos de Doris Salcedo……142

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS……151

3.1.- Las propuestas plásticas desde la óptica del análisis formal……...…153

3.1.1.- Débora Arango……..…153

3.1.1.1.- *Montañas*……..…155

3.1.1.2.- *Madona del silencio*……161

3.1.1.3.- *El tren de la muerte*…….....166

3.1.1.4.- *La huida del convento* …….....172

3.1.1.5.- *La danza*…….....……177

3.1.1.6.- *Huelga de estudiantes*……...……180

3.1.2.- Beatriz González……...…185

3.1.2.1. *Los suicidas del Sisga III*…….....187

3.1.2.2. *Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* ….191

3.1.2.3. *Decoración de interiores*……...…….....196

3.1.2.4. *Mantegna 90*……..……200

3.1.2.5. *Dolores*……..…207

3.1.2.6. *Paisaje pendiente*……..…213

3.1.3.- Doris Salcedo……..….....218

3.1.3.1.- *Sin título*…….....221

3.1.3.2.- *La casa viuda VI*……...…226

3.1.3.3.- *noviembre 6 y 7*……...…230

3.1.3.4.- *Shibboleth*……..…236

3.1.3.5.- *A flor de piel*……..…241

3.1.3.6.- *Palimpsesto*……...247

3.1.4- Análisis formal de las propuestas: síntesis……...…256

3.1.4.1.- Síntesis del estudio formal de la propuesta de Débora Arango……....256

3.1.4.2.-Síntesis del estudio formal de la propuesta de Beatriz González……...….258

3.1.4.3.-Síntesis del estudio formal de la propuesta de Doris Salcedo…….....261

3.2.- Tres propuestas plásticas. Una aproximación desde el posicionamiento teórico de las artistas……...…262

3.2.1.- Tres visiones acerca del arte ……...…263

3.2.1.1.- Débora Arango…….…...263

3.2.1.2.- Beatriz González……...……...265

3.2.1.3.- Doris Salcedo……...269

3.2.1.4.-Tres visiones acerca del arte: síntesis y consideraciones…….....…273

3.2.2.- Tres propuestas plásticas, sus motivaciones y fundamentos……275

3.2.2.1.- Débora Arango…….....…275

3.2.2.2.- Beatriz González…….….281

3.2.2.3.- Doris Salcedo…….……..….302

3.2.2.4.- Tres propuestas plásticas, sus motivaciones y fundamentos: síntesis y consideraciones…….....…328

3.2.2.4.1.- Síntesis del discurso de Débora Arango……328

3.2.2.4.2.- Síntesis del discurso de Beatriz González……..…329

3.2.2.4.3.- Síntesis del discurso de Doris Salcedo……...330

3.3.- Análisis de las propuestas plásticas: síntesis y consideraciones ……..……332

3.3.1.- Divergencias…… ..…333

3.3.2.- Convergencias……336

3.3.2.1.- Convergencias: el debate entre la autonomía del arte y la relación arte vida…….....337

3.3.2.2.- Convergencias: el tránsito de la obra de arte orgánica a la inorgánica……...…340

3.3.2.3.-Convergencias: el espíritu de modernidad……...……...342

CAPÍTULO IV: TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS: UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN PLÁSTICA Y LA TRADICIÓN CRÍTICA…….....368

4.1. Una mirada desde la tradición plástica……371

4.1.1.- Una mirada desde la tradición plástica: Débora Arango……..371

4.1.2.- Una mirada desde la tradición plástica: Beatriz González……...376

4.1.3.- Una mirada desde la tradición plástica: Doris Salcedo…….....380

4.2. Una mirada desde la tradición crítica…….....388

4.2.1- Una mirada desde la tradición crítica: Débora Arango ……...…388

4.2.2- Una mirada desde la tradición crítica: Beatriz González …….....…393

4.2.3- Una mirada desde la tradición crítica: Doris Salcedo……...……397

TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS: LA DIFERENCIA RADICAL DE LA FORMA Y LA CONEXIÓN INTERGENERACIONAL DE LA RELACIÓN ARTE-VIDA, EL ESPÍRITU DE MODERNIDAD Y EL TERRITORIO (CONSIDERACIONES FINALES) ……..403

ÍNDICE DE SIGLAS……...423

ÍNDICE DE IMÁGENES……...425

ÍNDICE DE TABLAS ……430

BIBLIOGRAFÍA ……432

ANEXOS DOCUMENTALES……454

LABERINTOS CONFLUENTES

Líneas y colores que reclaman un espacio

Formas y vacíos que demandan su lugar

Puentes que esperan un encuentro

Es el plano de la ilusión arruinado por la sombra de la ausencia

Es el grito de la conciencia encarnada, el cuerpo que habla

Es el instante del pífano que toca su flauta en el tambor

Es la camisa que en vano aguarda un retorno

Es la mano sagrada con sus inocultables garras

Es el rostro impasible que se repite una y otra vez

Es esa última cena con su estridencia

Es el pétalo agonizante que se resiste a la desintegración

Es el desfile perpetuo sobre la hierba que rebrota con insistencia

Es la lucha inútil por la presencia

Es la cortadura que carcome,

el lamento que el silencio devora, el silencio que el recuerdo interrumpe

Enseres abandonados habitan ahora el escenario

Un sosiego raro inunda todos los rincones

No es tiempo de alborozo, Ares y los suyos pronto estarán de vuelta

Las formas, los colores, las texturas lo cantan con vehemencia:

No es otra la vida sin maquillaje

Jaime Gómez Prada

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Felices los normales, esos seres extraños […]
Los que vivieron los diecisiete rostros de una sonrisa y un poco más […]
Los satisfechos, los gordos, los lindos […]
Los delicados, los sensatos, los finos […]
Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños,
Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan
Y nos construyen […]

Roberto Fernández Retamar[1]

La plástica colombiana de mitad del siglo XX está marcada por el cambio, una situación cuya característica fundamental pareciera ser la búsqueda de una ruptura con lo que se había hecho en la primera mitad del siglo, una toma de distancia de la tradición imperante para dar paso al denominado arte moderno y para empezar a recorrer, en la segunda mitad del siglo, los caminos del arte contemporáneo. Se intenta entonces dejar atrás los trabajos de corte costumbrista, el paisaje, las propuestas centradas en la búsqueda y revaloración de lo propio –con acento nacionalista-, así como aquellas que mostraban su preocupación y compromiso con la problemática social, para entrar a explorar nuevas posibilidades, no sólo en las temáticas, sino también en las maneras, los materiales, los medios y la libertad para abordarlas.[2]

[1] Del poema *Felices los normales* escrito por el cubano Roberto Fernández Retamar (1930), recopilado en *Cien años de poesía hispanoamericana (Antología)* (Díaz-Granados, 2017: 202-203).

[2] La mención al arte costumbrista hace referencia en sentido estricto a lo que se ha denominado como el neocostumbrismo, es decir la vuelta a las escenas de costumbres -ya trabajada en parte del siglo XIX- que tomó fuerza en la década de los años veinte con artistas como Miguel Díaz Vargas, Coriolano Leudo, Eugenio Zerda, Roberto Pizano y Ricardo Gómez Campuzano, quienes retomaron esta temática impregnándole los aprendizajes académicos con los que ya contaban los artistas de la época. Véase (Londoño V., 2005: 102); Banco de la República, Casa Gómez Campuzano en http://www.banrepcultural.org/casa-gomez-campuzano/interna.php?c=bGVvbmV4cD01bGVvbg [26 de febrero de 2016].

En este contexto, surgen en la Colombia que se acerca a la mitad del siglo pasado diferentes artistas con nuevos planteamientos, quienes exploran, tanto en pintura como en escultura, caminos como los de la abstracción o nuevas posibilidades desde la figuración; así como, más adelante, otros senderos a través del arte conceptual, apoyados en medios como la instalación, la performance o el happening, en una época que estará marcada por la experimentación y la heterogeneidad. Es este el campo en el que se ubica la investigación que presentamos en este trabajo, el de la plástica colombiana del siglo XX, época en la que se sitúan las *propuestas plásticas* de tres artistas que hemos estudiado con el objetivo de establecer posibles convergencias entre ellas, además de precisar sus respectivas divergencias. Nos referimos a Débora Arango (1907-2005), Beatriz González (1938) y Doris Salcedo (1958), creadoras que pertenecen a generaciones distintas que se enlazan (véase la imagen 1), quienes desarrollan obras marcadamente diferentes -en medios, técnicas, materiales y formas (véase la imagen 2) que, no obstante su manifiesta disparidad, planteamos pueden tener confluencias, puntos de encuentro, cuya exploración estimamos conveniente, toda vez que puede aportar nueva información para conectar y comprender lo que serían tres momentos distintos del arte realizado en Colombia en ese período de tiempo, así como abonar a la discusión sobre las transformaciones, tanto formales como conceptuales, que contribuyeron al desarrollo del arte contemporáneo.

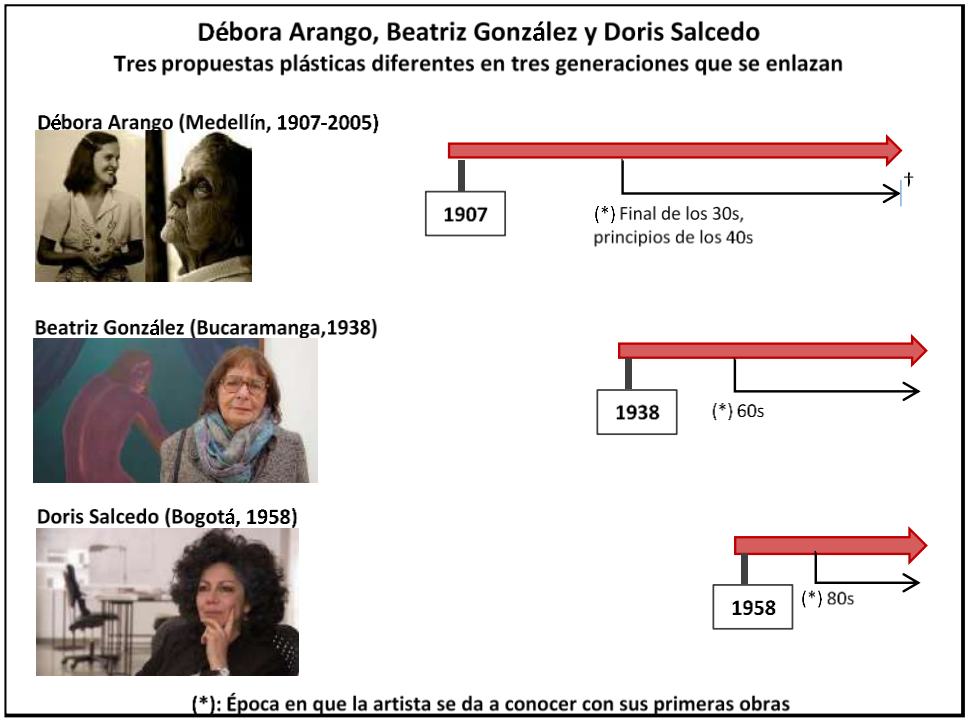
Para alcanzar el propósito señalado estructuramos nuestra investigación en cuatro etapas, cada una de las cuales se ha consignado en un capítulo de este documento así: En primer lugar, el Capítulo I, que titulamos como *La modernidad estética y el arte del siglo XX,* en donde desplegamos una reflexión teórica que comprende la revisión de algunos conceptos que marcaron el arte del siglo pasado como son: modernidad/modernismo, vanguardia, posmodernidad/posmodernismo, tradición y ruptura, así como también, lo relacionado con el debate moderno-contemporáneo, los que asumimos como bases sobre las que apoyamos nuestro estudio. Continuamos luego con el Capítulo II, en el que, bajo del título de *Tres propuestas plásticas en contexto*, abordamos el estudio de todos aquellos aspectos que rodean el surgimiento de la propuesta de cada una de las artistas, esto es: su biografía, su formación e influencias, los aspectos que según las creadoras marcaron su vida y su obra, al igual que la situación de la plástica nacional e internacional en el tiempo de cada una de ellas y la sociedad en que viven. Más adelante, en el

Capítulo III, que hemos nombrado como *Análisis de las propuestas plásticas*, nos concentramos en el estudio exhaustivo de las propuestas desde la perspectiva formal, diseccionando diferentes obras de cada una de las artistas, seis de cada una de ellas, para un total de diez y ocho piezas examinadas, etapa que, sumada a una revisión del posicionamiento en el que cada una de ellas fundamenta su propuesta plástica, nos aportó el material necesario para enfrentar la evaluación de las convergencias y divergencias que desarrollamos en la parte final del capítulo. Antes de concluir, en el Capítulo IV, *Tres propuestas plásticas: una mirada desde la tradición plástica y la tradición crítica*, abordamos nuestro objeto de estudio explorando, en primer lugar, las tradiciones que alimentan las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo –*tradición plástica*-, y más adelante, aquello que diferentes teóricos del arte, críticos y curadores ha conceptuado sobre las mismas –*tradición crítica*-. Por último, cerramos este documento con un apartado final en el que, bajo el título de *Tres propuestas plásticas: la diferencia radical de la forma y la conexión intergeneracional de la relación arte-vida, el espíritu de modernidad y el territorio (consideraciones finales)*, consignamos una serie de reflexiones que recogen las conclusiones de nuestro trabajo.

Como parte de esta introducción, incluimos en seguida seis apartados en los que resumimos los aspectos básicos de la planeación de la investigación que hemos adelantado. En el primero, *La propuesta plástica como objeto de investigación*, presentamos el recorrido realizado hasta llegar a definir nuestro objeto de estudio, una etapa en la que partiendo de un enfoque inicial centrado en hacer historia desde el arte de Arango, González y Salcedo -desde consideraciones como la realidad social, la crítica política y la memoria-, pasamos a otro centrado únicamente en la memoria que parecían contener sus obras, para finalmente decantarnos por uno enfocado en el estudio mismo de las propuestas plásticas de estas tres artistas como generador de la información necesaria para definir, si en medio de las divergencias que las mismas presentan, había lugar a plantear convergencias. En el segundo, *Tres propuestas plásticas indispensables para la comprensión del arte colombiano del siglo* XX, exponemos las razones por las que se justificó la realización de esta investigación. En el tercero, *El estudio conjunto de las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo: antecedentes*, incluimos una revisión de los estudios más relevantes que han tratado el tema abordado, resaltando los aportes de cada una de ellos, así como los vacíos detectados. En el cuarto, *Las preguntas que nos hicimos*, señalamos los interrogantes que dieron sentido al presente trabajo y que orientaron la formulación de los objetivos

establecidos. En el quinto, *Los objetivos a los que dimos respuesta*, recogemos los propósitos que perseguimos; y, por último, en el sexto apartado, *El análisis formal como eje central del estudio de las propuestas plásticas*, describimos la ruta metodológica que escogimos para emprender la investigación, así como las razones que justificaron esta elección.

Imagen 1. Ubicación cronológica de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo[3]



[3] Composición de Jaime Gómez Prada. Las fotografías de las artistas han sido tomadas de las siguientes fuentes en mayo 21 de 2015:
Débora Arango en http://www.otraparte.org/corporacion/boletin/20081210-bol-73.html
Beatriz González en http://www.utadeo.edu.co/es/noticia/tadeo-en-los-medios/home/1/el-periodico-destaca-la-conferencia-de-beatriz-gonzalez-en-la
Doris salcedo en http://www.pbs.org/art21/artists/doris-salcedo

Imagen 2. Algunas obras de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo[4]

DÉBORA ARANGO
13 de junio
1953. Acuarela 37 x 56 cm
Fuente: MAMM, 2012: 73

BEATRIZ GONZÁLEZ
Señor Presidente que honor estar con usted este momento histórico .
1987. Óleo sobre papel 150 x 150 cm
Colección particular, Bogotá
Fuente: Villegas, 2005: 134

DORIS SALCEDO
La Casa Viuda VI
1995. Madera, metal y hueso.
190.5 x 99 x 47 cm; 160 x 119.5 x 56 cm; 159 x 96.5 x 47 cm.
Fuente: Bal, 2014:33

[4] Las tres imágenes se han seleccionado dentro de una amplia producción de cada una de las artistas, pretendiendo mostrar obras que correspondan a diferentes épocas y que, al mismo tiempo, permitan apreciar algunos de los rasgos que diferencian las tres propuestas plásticas.

1.- LA PROPUESTA PLÁSTICA COMO OBJETO DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo se inicia con un proceso de delimitación del objeto de estudio, etapa en la que atravesamos 3 momentos diferentes que, luego de un largo proceso de análisis que a continuación sintetizamos, nos permitieron arribar al punto de partida desde el cual se estructura toda la investigación: la definición de *las propuestas plásticas* de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo como *objeto de investigación*.

UN PRIMER MOMENTO

El primer momento es aquel de nuestra propuesta inicial cuyo título rezaba: *Realidad social, crítica política y memoria bajo la mirada de la mujer artista. Una visión alternativa de la historia de Colombia en la segunda mitad del siglo XX a partir de la obra plástica de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo.* En esta fase, partiendo del interés por el estudio de las propuestas de las tres artistas colombianas, considerábamos que sus obras tenían como rasgo predominante, a partir de los temas trabajados, un enfoque en los tres aspectos de la realidad colombiana mencionados, a saber, la realidad social, la crítica política y la memoria. Desde esta perspectiva nos interesaba conocer, según la mirada de Colombia que –considerábamos- las creadoras plasmaban en sus obras, cuál era el país que allí se representaba. En otras palabras, apostábamos por explorar la visión de Colombia que, a través de su obra asumíamos plasmaban estas artistas, misma que desde un principio enfocábamos desde aquellos aspectos que nosotros creíamos ver en sus temáticas, criterio que, además de dejar a un lado la plástica propiamente dicha, podía introducir un sesgo relacionado con nuestra propia óptica de los trabajos y de la realidad colombiana.

EL SEGUNDO MOMENTO

La amplitud de los frentes de trabajo implicados en la primera propuesta, nos permitió ver la necesidad de acotar el objeto de estudio en aras de centrar la investigación. Es así como nos orientamos hacia la profundización del análisis preliminar de la obra de las artistas a estudiar, al igual que en sus planteamientos, buscando determinar cuál de los tres aspectos planteados -

realidad social, crítica política o memoria- era el de mayor relevancia, para focalizar los esfuerzos hacia dicho frente de trabajo. Al mismo tiempo definimos dejar a un lado aquello que etiquetaba el estudio hacia una mirada desde la óptica de lo femenino, toda vez que consideramos, involucraba una variable adicional, al tiempo que sugería de nuestra parte un interés por los trabajos como función del género de sus autoras, pese a que son las obras, los elementos plásticos en ellas contenidos -y las propuestas en que se enmarcan-, lo define nuestra inclinación.

La conclusión en ese momento fue encaminar la investigación hacia *la memoria* como el elemento que considerábamos con presencia recurrente en buena parte de las tres propuestas plásticas, además que era éste uno de los elementos que aparecía entre las inquietudes exteriorizadas por Beatriz González y Doris Salcedo en algunas entrevistas. Si bien en el caso de Débora Arango, no se disponía en ese momento de información que pudiera permitirnos evidenciar que el tema de la memoria estuviera entre las preocupaciones de la artista, las temáticas de su trabajo nos sugerían la idea de que, a su manera, éstas representaban no sólo hechos relevantes del acontecer colombiano de su tiempo, sino también sus cuestionamientos a la sociedad en que vivía, constituyéndose así en una memoria de la Colombia de aquella época.

Nos ubicamos entonces en lo que hemos llamado, el segundo momento de la investigación, es decir, un estudio de las tres propuestas plásticas, en el que hacemos a un lado el enfoque de la realidad social y la crítica política, para concentrarnos en una mirada de las mismas desde la perspectiva de la memoria de la realidad colombiana de la segunda mitad del siglo XX. El título que definía este segundo momento fue: *Arte y memoria. Colombia en el período 1948-2015 desde la obra plástica de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo*.

UN TERCER MOMENTO

Pese al nivel de acotación alcanzado, las reflexiones acerca del interés primigenio que movía nuestro proyecto -el estudio de las propuestas plásticas y sus posibles vínculos- nos llevan a nuevos cuestionamientos. La pregunta que surgió entonces fue, si realmente la memoria constituía la preocupación central de las artistas o si, aunque ésta apareciera entre sus inquietudes,

habría otros intereses que se despliegan desde una actividad que ante todo es de orden plástico, y que tal vez éramos nosotros quienes vemos allí un asunto de memoria.

En esta etapa del proceso, y como parte del trabajo de campo realizado en Colombia en el segundo semestre de 2015, logramos una entrevista con la maestra Beatriz González (Bucaramanga, agosto 28 de 2015) que aportó valiosos elementos de juicio para tomar una decisión.

En relación con la aproximación desde la óptica de la memoria, la maestra, para su caso particular señala que sus búsquedas son antes que nada estéticas – "no sé si eso pensaba Débora […] y no sé si eso piensa Doris, sino simplemente mis razones siempre han sido estéticas"-, y añade, que si bien en algunos momentos como el de sus trabajos asociados a la tragedia del Palacio de Justicia –las dos pinturas tituladas *Señor presidente que honor estar con usted en este momento histórico*- la obra llega a confundirse con la historia -"ese es el momento en que más se confunde"-, también es enfática en señalar que, "uno no está historiando, uno está viviendo" y "siempre hay por delante una idea estética", aspecto que resume de la siguiente manera: "uno no está construyendo una obra que tenga que ver con la historia que se está viviendo […],eso es un accidente, uno está buscando cosas estéticas" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).

En adición a lo anterior, como parte del trabajo de campo, localizamos también una entrevista que en 1985 realizó, a la fallecida Débora Arango, la investigadora María Cristina Laverde, documento en el que la pintora expresa que "un artista […] no puede vivir alejado del mundo. Por el contrario, ese mundo, esa realidad que lo rodea, se meten en su obra. A través de ella denunciamos y mostramos lo que sucede. Es nuestra manera de comprometernos con la sociedad. Consciente o inconscientemente lo hacemos" (Laverde y Rojas, 1986: 50). Con esto la pintora pone de manifiesto parte de lo señalado por González, esto es, que el artista vive en una sociedad en la que suceden eventos, y que éstos de una u otra manera pueden aflorar en su trabajo, pero no necesariamente hay una intencionalidad concreta de construir una memoria.

En resumen, el acercamiento directo a obras y el estudio de la información recogida durante el trabajo de campo, nos permitieron ver que, aunque las propuestas de estas artistas pueden constituirse en memoria, tal vez dicho enfoque podría ser limitado para un trabajo de naturaleza artística y estética, y, que por lo mismo, el camino que procedía era el del estudio de las mismas -como hechos plásticos concretos-, de manera tal que fuera esa exploración la que suministrara la información necesaria para definir si había lugar a plantear, en medio de las diferencias, puntos de encuentro entre ellas. Surge entonces el tercer momento de la investigación que es el que aporta el enfoque y el título de nuestro trabajo: *Tres propuestas plásticas en el arte colombiano del siglo XX: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. Convergencias y divergencias*.

Con este direccionamiento dejamos atrás la búsqueda de una visión de Colombia -previamente delimitada por nosotros y supuestamente contenida en la obra de las tres artistas, dejamos atrás también la orientación hacia la memoria, para dar paso a una investigación centrada en las propuestas plásticas y dirigida a su estudio concreto como camino para precisar sus divergencias y proponer posibles convergencias.

2.- TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS INDISPENSABLES PARA LA COMPRENSIÓN DEL ARTE COLOMBIANO DEL SIGLO XX

> *(…) la poesía no hace que sucedan cosas; sobrevive en el valle que ella misma se crea, donde los ejecutivos no se aventurarían; sigue fluyendo al sur desde chozas de soledad y atareados dolores, por las toscas ciudades en que nacemos y morimos; sobrevive como forma de acontecer, como una boca.*
>
> Wystan Hugh Auden[5]

[5] Fragmento del poema *En memoria de W. B. Yeats (muerto en enero de 1938),* traducción de Rolando Costa Picazo y J. R. Wilcock, en http://ustedleepoesia2.blogspot.mx/2008/07/en-memoria-de-w-b-yeats-muerto-en-enero.html [Noviembre 4 de 2015].

La importancia de Débora Arango, Beatriz González o Doris Salcedo en el arte colombiano está fuera de duda. De manera individual la crítica y la academia reconocen en sus propuestas, como en las de otros artistas, diferentes aportes a los planteamientos, cambios y reflexiones en los terrenos de la plástica. Sin embargo, más allá de tales apreciaciones, y del mérito que cada una de ellas por separado pueda tener en el arte nacional e internacional, la investigación que hemos desarrollado parte de la consideración de las propuestas plásticas de estas tres artistas como paradigmas necesarios para la comprensión del arte colombiano del siglo XX, o bien podríamos decir también, referentes en el estudio del tránsito de la plástica colombiana hacia los terrenos del arte moderno y contemporáneo. Desde esta base y como una manera de generar información adicional que aporte conocimiento en las direcciones que acabamos de anotar, nuestro interés fue, aun en medio de las manifiestas diferencias -que consideramos necesario concretar- identificar puntos de encuentro entre ellas.

Antes de avanzar, es necesario aclarar, al menos de manera preliminar, a qué nos referimos en cuanto a lo moderno y lo contemporáneo, conceptos que abordamos en profundidad en el primer capítulo de este trabajo. Con relación a lo moderno, Marta Traba, refiriéndose a la pintura moderna en general, señala que ésta se diferencia respecto a la que le antecede en el siglo XIX por dos elementos "la reinvención de la realidad y la redefinición de estilo, no como sinónimo de estabilidad, sino al contrario, como sinónimo de cambio" (Traba, 1984: 115), y más adelante añade, "[S]e deja de representar, o sea de volver a presentar la imagen articulada por las normas del estilo, para que cada cual invente sus posibilidades de presentarla de tal manera que revista un aspecto que parece darse en arte por primera vez" (Traba, 1984: 116), es decir, el artista moderno, como ser libre que es, debe, como lo anticipara Baudelaire, empezar por contemplar la vida para luego poder traducir sus propias impresiones, y hacerlo rompiendo con el uso de los clásicos como referente y dejando a un lado la estabilidad para posicionarse en un mundo cambiante.[6]

La independencia con respecto al contenido y a la representación mimética, sellos de esta nueva actitud, abrirán múltiples posibilidades de exploración en el arte moderno. Por otra parte,

[6] Nos referimos al conocido texto de Baudelaire *El pintor de la vida moderna,* escrito entre 1859-1860, y publicado por primera vez en 1863, que ha sido considerado como uno de los primeros planteamientos acerca de la modernidad artística desde la perspectiva de un espíritu de época. Véase (Baudelaire, 1995)

en lo que tiene que ver con el arte contemporáneo, consideramos éste como aquel que se da cuando el arte moderno es puesto en cuestión, cuando la pretendida libertad del artista se hace manifiesta con mayor intensidad para desligarse de las ataduras que en el campo del arte se habían consolidado a lo largo del siglo XX respecto a lo que se consideraba moderno y lo que no, dando lugar a un nuevo momento en que, como señala Andrea Giunta (Giunta, 2014:10), "el mundo real irrumpe en el mundo de la obra". Es decir, parecería que el arte moderno hubiese caído en lo que Wallis llama un "sistema formalmente reductivo" en el que todo aquello que se considerara extra-artístico debía dejarse a un lado, negando que "las obras de arte estuvieran vinculadas de suyo, mediante una red de conexiones, a contextos sociales e históricos concretos" (Wallis, 2001: xi).

Surge así el llamado arte contemporáneo, arte en que los creadores se liberan de la atadura que significaba ajustarse a aquello que la crítica o los circuitos del arte consideraban moderno. Como lo plantea Danto, "los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito" (Danto, 2003: 37). Parecería que el arte moderno, si bien representó cambios radicales en cuanto a la independencia de la mímesis y del academicismo, no hubiera logrado del todo la anhelada libertad plena de la obra y hubiera caído en la fijación de restricciones a la misma para poder mantener el calificativo de moderno, terminando por traicionar sus ideales originales, los mismos que terminan por prevalecer en el denominado arte contemporáneo.

Los momentos en los que se dan estos cambios no son del todo claros y su fijación, apenas como una referencia, varía en función de los criterios usados por quién hace el análisis, así como del lugar dónde se estén considerando. Para el caso del arte europeo, por ejemplo, podría decirse que hay consenso en cuanto a que la aparición del arte moderno se produce a fines del siglo XIX, presentándose divergencias con relación al protagonismo de unos u otros artistas, como podrían ser, Édouard Manet, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin o Paul Cézanne.

Para el caso colombiano, como lo señala Carlos Arturo Fernández, la modernidad en las artes plásticas es ubicada por algunos en la obra posimpresionista de Andrés de Santa María (1860-1945). Otros abogan por los años treinta del siglo XX, con obras como las de Pedro Nel

Gómez (1899-1984), Luis Alberto Acuña (1904-1994), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970); y otros apuntan a los artistas que impulsara Marta Traba a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, como Alejandro Obregón, Édgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann y Fernando Botero, entre los cuáles Obregón era considerado el máximo referente.[7]

A propósito de Traba, es importante resaltar, que cualquier estudio acerca del arte realizado en Colombia en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en las primeras décadas de este período, no puede omitir la influencia –en la escena artística local- de esta crítica de arte colombo-argentina, quién desde su llegada al país en 1954, se posicionó como la voz más autorizada para cuestionar lo que se venía haciendo y para marcar el rumbo que debieran seguir los artistas para ser considerados como modernos.[8]

Para Traba no hay en Colombia artistas verdaderamente modernos antes de Alejandro Obregón (1920-1992), quién sería según su apreciación, el primer pintor moderno de Colombia (Traba, 1984: 130), como lo sería, en su criterio, Edgar Negret (1920-2012) en escultura (Traba, 1984:147-169). Antes de Obregón, habría habido en Colombia una serie de artistas que no pueden considerarse modernos en tanto "actúan entre dos posiciones que no son estéticas y están congeladas por sus límites: la vulgarización de los principios técnicos del impresionismo, puntillismo, cubismo y expresionismo, por una parte, y la temática nacionalista de los pintores muralistas mexicanos, por la otra" (Traba, 1984: 126).

Es claro que transiciones en el arte como las referidas no se dan de manera sencilla, por lo que su estudio requiere de diversas miradas que permitan una visión más amplia de tales

[7] Fernández, 2007:1-3. La ubicación del punto de partida del arte moderno en Colombia en los años treinta referida por Fernández, puede atribuirse al historiador de arte Germán Rubiano (Rubiano, 2010:15)

[8] Marta Traba nació en Argentina en 1923 y se radicó en Colombia en 1954. Si bien su papel en Colombia no estuvo exento de polémicas, dada la influencia que logró en el medio artístico a través de una crítica que dejaba atrás el paternalismo y la defensa de los grandes maestros, para abrir el paso a nuevos creadores, su papel en la renovación de las artes plásticas colombianas es ampliamente reconocido, no sólo por haber marcado una pauta en cuanto a los cambios que requería el arte nacional para lograr rupturas y ser realmente moderno, sino también por su interés por la formación del espectador. Traba desarrolló una tarea pedagógica a través de todos los medios posibles para educar al espectador, usando caminos como: la recién llegada televisión, la radio cultural y la prensa. Asimismo, es reconocida su labor en la formación de nuevas generaciones de artistas a través de su actividad académica en las universidades de los Andes y Nacional en Bogotá. Por eso, como lo señala Beatriz González, "Marta Traba dividió la historia del arte colombiano en dos" (González, 2007: 438).

fenómenos para acercarnos a su comprensión. A manera de ejemplo, Marta Traba no consideraba moderna la propuesta de Débora Arango, cuyo estilo consideraba como "muy pesado", recomendándole que se dedicara a la pintura abstracta (Londoño, 1997:124). Esta sugerencia fue desestimada por la artista, quien continuó trabajando según sus convicciones, tanto en las formas, como en los temas –las rechazadas causas sociales-, lo que le valió su ausencia en los círculos de arte nacional hasta la década de los ochenta en que es revalorada por la crítica.

Como señala Beatriz González, en este caso expresándose como historiadora y crítica de arte, en Arango puede apreciarse una "intención de modernidad" (González, 2004:13), por ejemplo en su tratamiento del desnudo, y bien puede considerársele como "la gestora de la primera revolución estética" en el país, con aportes como "el tratamiento fuera de escala de los rostros, las concepciones espaciales, la volumetría, la simplificación de la narración, la visión caricaturesca, [y] el uso del zoomorfismo" (González, 2004: 14), que no se habían empleado antes en Colombia.

Con relación a Beatriz González, la artista, la valoración por parte de la crítica ha sido diferente desde un principio, pues como ya lo anotáramos, con *Los Suicidas del Sisga* y la obra que desarrolla en las siguientes décadas, logra posicionar una propuesta que siendo regional –o de provincia como ella misma lo señala- es considerada moderna, no sólo por la crítica de la época liderada por Marta Traba –de quién fue alumna en la Universidad de los Andes (Bogotá)-, sino por quienes asumieron ese rol luego de la muerte de la reconocida profesora argentina en 1983.

Como lo resalta Carlos Arturo Fernández, Beatriz González es protagonista del arte colombiano de la segunda mitad del siglo, pues no sólo forma parte del grupo de artistas que generan los grandes cambios en el arte nacional de los sesentas, sino que bajo un proceso de renovación permanente, marcado por la coherencia, "encarna de modo sobresaliente las condiciones fundamentales del arte […] de la posmodernidad y la poshistoria […] un período

de casi perfecta libertad, en el cual todo está permitido". (Fernández, 2007: 22). Es decir, la propuesta de González ha sido considerada como moderna y contemporánea.[9]

Por último, en lo que tiene que ver con Doris Salcedo, el reconocimiento internacional que su obra ha alcanzado desde 2010, la ha catapultado como la artista contemporánea de mayor reconocimiento en el exterior. Si bien en Colombia no ha recibido el mismo reconocimiento por parte de la crítica, hoy es un referente obligado en cualquier análisis del arte de finales de la segunda mitad del siglo XX y principios del actual.[10]

El inicio de la obra de Salcedo se ubica justamente en los años ochenta en los que en la plástica colombiana se empieza a hacer evidente que algo está cambiando dada la diversidad y heterogeneidad de las propuestas que se presentaban en los diferentes eventos. Sumado a lo anterior, son aquellos los tiempos en que la situación de violencia del país ha impactado el campo del arte, y los artistas se hacen preguntas como las siguientes:

> ¿[C]ómo aproximarse a la historia de Colombia, sus signos, emblemas y mitos frente a las versiones oficiales, el olvido y la censura?, ¿Cómo abordar la violencia en Colombia a través del arte sin ilustrarla o estetizarla? ¿Cómo o qué representar? ¿Cuáles son los límites o alcances de una ética artística para formular significados?[11]

La propuesta de Salcedo tiene relación con las preguntas que recoge Ponce de León en el texto que acabamos de citar, pues tal vez sea difícil ubicar una obra suya en la que podamos considerar que parte de sus preocupaciones no vayan en tal sentido o que sean punto de partida

[9] Fernández resalta en González su "permanente actitud conceptual" y su decisión de "crear una obra significativa y no un mero juego de formas y colores", que, añadimos nosotros, es lo que a primera vista pudiera pensar un observador desprevenido. Véase Fernández, 2007: 19-25.

[10] Premio Velásquez de Artes Plásticas 2010; Premio Hiroshima de Arte 2014; Premio Nasher en escultura 2015; Primera exposición retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, feb 21-mayo 24 de 2015; y exposición retrospectiva también el Guggenheim de Nueva York, junio 26 a octubre 12 de 2015. Véase reseña en Cabrera, 2015.

[11] Carolina Ponce de león y Santiago Rueda en el catálogo de la Colección de Arte de Banco de la República de Colombia, Bogotá, sala *Uno lo mío y lo tuyo. Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente* (Ponce de León y Rueda, s.f.:1).

para reflexiones más profundas de orden universal. Sumado a lo anterior, la presencia de todo tipo de materiales y formatos, y la libertad que acusan sus propuestas, dejar ver claramente una muestra de lo contemporáneo de su trabajo, y por lo mismo, permite considerarla como un tercer hito necesario para comprender el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX.

Hemos realizado un breve recorrido por las propuestas de tres artistas cuya trascendencia en el arte colombiano es indudable. Con el trabajo plasmado en este documento dejamos a un lado la mirada aislada de cada una de ellas, y, desde la perspectiva de considerarlas representativas de tres momentos fundamentales en la plástica colombiana del siglo XX, nos propusimos llevar a cabo un estudio de las tres propuestas plásticas bajo una misma estructura analítica, el cual nos permitió hacer una valoración más objetiva de las mismas, y, desde esa base, explorar las convergencias y divergencias entre ellas.

Sobre la idea de congregar a estas creadoras en una misma investigación, no deja de ser sugerente la respuesta de Doris Salcedo en una entrevista para el diario El País de España (2010) en la que, al preguntarle sobre sus vínculos con otros artistas colombianos, como por ejemplo Fernando Botero, respondió, que le interesaba más "tratar con artistas como Débora Arango o Beatriz González, gente con mucho que contar" (García, 2010).[12]

En adición al comentario que acabamos de citar, relacionado con los posibles vínculos entre las tres propuestas, vale la pena también mencionar, que el Museo de Arte Moderno de Medellín intentó en 2010 realizar una exposición sin precedentes en Colombia, en la que se reuniría la obra de las tres artistas, bajo el concepto de "tres mujeres con una obra atrevida" (B. González, comunicación personal, 29 de julio de 2015), la cual finalmente no se realizó, y en su reemplazo se llevó a cabo la primera gran exposición retrospectiva de Beatriz González titulada *La comedia y la tragedia*.[13] En el marco de este evento se llevaron cabo conferencias y

[12] La pregunta concreta realizada fue: ¿Cómo se lleva usted con otros artistas colombianos, por ejemplo, con Fernando Botero? Véase, García, 2010, en http://elpais.com/diario/2010/06/02/cultura/1275429605_850215.html [enero 15 de 2015]

[13] La información sobre el concepto de la exposición fue suministrada por la maestra Beatriz González vía correo electrónico. Otros detalles de la misma fueron ampliados en entrevista realizada a la artista en agosto 28 de 2015 en la ciudad de Bucaramanga (Colombia).

conversatorios en los que se trató la obra de González, incluyendo algunos análisis comparativos con la obra de Arango, que permiten una primera aproximación a la búsqueda de esos puntos de encuentro, de esas convergencias que hemos explorado.

En resumen, consideramos que el presente trabajo es relevante, toda vez que la exploración de las convergencias y divergencias entre las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo, contribuye a ampliar el conocimiento, tanto de la obra de cada una de las artistas, como de la plástica colombiana del siglo XX. Al mismo tiempo, esta investigación abre nuevas posibilidades para los estudios en historia del arte en virtud de su aproximación desde una mirada interdisciplinar que da prioridad al hecho artístico concreto, es decir, la propuesta plástica desplegada en las obras como núcleo del estudio, considerando paralelamente las creaciones de artistas de diferentes generaciones que se enlazan, a través un análisis formal exhaustivo de diversas piezas, sin ignorar aspectos colaterales como: los contextos cambiantes en los que éstas surgen y se reciben, la vida misma de las artistas, su formación e influencias y el posicionamiento teórico por ellas asumido.

La investigación desarrollada se justificó ampliamente en cuanto que nos permitió proponer un trabajo nuevo en torno a tres propuestas plásticas que nos mostraron claramente tres momentos de cambio y ruptura -en el arte colombiano del siglo XX- que podemos denominar revoluciones estéticas. La primera de ellas representada por Débora Arango quien, desde la acuarela y el óleo, apuesta por el rompimiento de los cánones impuestos por la academia, no sólo abordando el desnudo de una manera que dista de las poses, las proporciones y las expresiones esperadas, sino también por su tratamiento de la figura humana y, en general, de las diversas formas pintadas, las cuales, manteniéndose dentro de la figuración, muestran con el paso del tiempo un alejamiento cada vez mayor de los referentes naturales, con énfasis en acentuadas líneas de contorno, colores saturados, y una pincelada libre, violenta y evidente, que coincide con su visión de la realidad. La segunda de estas revoluciones representada por Beatriz González quien, desde la pintura, la gráfica y la escultura, asumiendo con plenitud las posibilidades de la libertad creativa, en medio de un contexto de mayor apertura, descubre nuevas posibilidades para la figuración, con una propuesta en que la iconicidad de la imagen, la potencia contenida en su resignificación y reiteración son determinantes, problematizando

simultáneamente la representación plástica y la realidad representada a través de piezas vinculadas con la figuración, pero desligadas de la necesidad de generar ilusión de realidad, en las que planos de color actúan como definidores de las formas y articuladores del espacio de trabajo, pinturas de pincelada suave, sin líneas de contorno, y con un evidente interés por la simplificación como rasgo determinante. La tercera está representada por Doris Salcedo quien, desde la escultura y la instalación, y distanciándose de los rasgos modernistas, entra de lleno en el arte conceptual con una obra marcada por el uso de objetos y materiales de diversa índole, por el tratamiento no convencional de los mismos, por las texturas trabajadas, por el resalte de contrastes y la aparición de oposiciones de todo tipo, por la transmutación de las formas y la impredecibilidad de las configuraciones, por el manejo del espacio y su relación con la experiencia del observador.

Si Débora Arango asume con firmeza el riesgo de desafiar con su propuesta el canon academicista imperante en el medio artístico colombiano de su tiempo; Beatriz González se instala de lleno en el ambiente favorable que ofrece un medio que se ha abierto a la modernidad estética y ofrece un planteamiento novedoso con un trabajo figurativo de apariencia simple, pero de gran elaboración cromática y compositiva que se atreve a pisar los terrenos del arte conceptual; y, por su parte, Doris Salcedo amplía los límites de la creación artística a terrenos antes no contemplados, a través de una propuesta netamente conceptual que encarna ampliamente las ideas del arte de la contemporaneidad.

3.- EL ESTUDIO CONJUNTO DE LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS DE DÉBORA ARANGO, BEATRIZ GONZÁLEZ Y DORIS SALCEDO: ANTECEDENTES

Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo han sido objeto –cada una por aparte- de numerosos ensayos bajo diversos enfoques, en los que predominan los de corte biográfico, o aquellos centrados en sus propuestas bajo la perspectiva de la historia del arte o de la crítica. Se cuenta también con publicaciones dedicadas a la vida y obra de cada una de ellas, así como con catálogos de exposiciones que permiten aproximarnos a sus propuestas, al igual que entrevistas

con las que podemos profundizar en algunos detalles de las mismas y de su discurso.[14] Sin embargo, en lo que tiene que ver con nuestro propósito de explorar las posibles convergencias y divergencias entre las propuestas plásticas de las tres artistas, abordando el estudio conjunto de las mismas, no hemos ubicado ningún referente, siendo lo más cercano el intento del Museo de Arte Moderno de Medellín por reunir a las tres artistas en una exposición en 2010, que, como ya anotamos, no logró concretarse.

Pese a lo que acabamos de señalar, se han realizado algunos estudios que, bajo una línea específica de análisis, abordan determinados grupos de artistas, entre los que encontramos alguna o algunas de las propuestas que nos interesan. Entre estos, podemos mencionar, cuatro trabajos como son, el de Álvaro Robayo (2001), el de María Margarita Malagón-Kurka (2010), el de Luis Fernando Valencia (2010) y el de Rubén Darío Yepes (2012).

El trabajo de Robayo, *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano,* es una investigación en la que, desde la óptica de resaltar el trabajo de artistas que "logran formular una crítica eficaz a los valores que los sectores dominantes imponen al resto de la sociedad" (Robayo, 2001:17), se realiza un análisis de la obra de Débora Arango, Beatriz González, Antonio Caro y María Teresa Hincapié; es decir, para efecto de nuestro interés, nos aporta puntos de convergencia entre Arango y González. Más allá de un análisis riguroso de los aspectos plásticos, esta investigación se centra más en el discurso de las artistas y en el simbolismo que utilizan, aun así, es un referente valioso para nuestro trabajo, toda vez que establece un criterio específico para profundizar en la manera como las cuatro propuestas lo trabajan, el de la crítica al poder que impone sus valores, aportándonos no sólo una manera de establecer conexión entre las propuestas, sino un posible punto de convergencia que podría ser extensible al trabajo de Doris Salcedo, quién también cuestiona fuertemente la opresión que de diferentes maneras se ejerce desde el poder.[15] Adicionalmente, el estudio de Robayo nos deja ver que en la medida en que el

[14] Sobre Arango, se destacan los trabajos de Londoño (1997), Galeano (2005), Zuluaga (2011) y Museo de Arte Moderno de Medellín (2012). En relación con González, Traba (1977) y Villegas (2005); y sobre Salcedo, además del trabajo de Bal (2014); el de Princenthal, Basualdo y Huyssen (2000). Asimismo, se cuenta con catálogos de exposiciones, así como con material audiovisual con intervenciones de las artistas o sobre ellas.

[15] A manera de ejemplo, podemos citar obras como *Abyss (Abismo)* (2005) o *Shibboleth* (2007), intervenciones en las que Salcedo se sirve de la arquitectura para generar reflexiones acerca de la opresión y la discriminación. Un análisis de estas obras pude verse en Bal, 2014: 236-246.

arte se mueve hacia lo conceptual, un análisis que deje a un lado los contenidos, puede estar omitiendo la esencia misma de los trabajos.

Respecto a la investigación de Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianas en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, nos encontramos frente a un trabajo en el que la autora, apoyada en el concepto de "signo indéxico" de Rosalind Krauss (1941) plantea que, en el arte de Colombia de la segunda mitad del siglo XX, pueden identificarse dos grupos de enfoques en cuanto al tratamiento de la violencia, uno, el de la denominada "neofiguración" que se da en las décadas de los cincuentas y sesentas, y otro, el de la indexicalidad, que se da entre los ochentas y noventas.[16] En el primero, los artistas "buscaban representar atrocidades físicas y psicológicas" y esperaban impactar a los espectadores para concientizarlos sobre "el carácter monstruoso de los acontecimientos"; y en el segundo, los artistas optaron por "presentar escenas, procesos y objetos que, en lugar de representar, presentan imágenes complejas de indiferencia, olvido y sufrimiento", centrándose así en "los efectos y las implicaciones de las acciones que con frecuencia pasan desapercibidos" y buscando, más que impactar, "generar preguntas" en los espectadores (Malagón-Kurka, 2010:33). Este último grupo, el de la indexicalidad, es aquel en el que la autora centra su trabajo, desarrollándolo a partir del análisis de las propuestas plásticas de tres artistas que considera lo ejemplifican, como son González, Muñoz y Salcedo. Con este estudio, Malagón-Kurka nos aporta un puente entre González y Salcedo, y al mismo tiempo nos permite identificar una diferencia con Débora Arango, quién no es parte del trabajo, pero cuya propuesta, en una primera mirada, siguiendo los planteamientos de Malagón-Kurka, ubicaríamos en la neofiguración.

En lo que respecta al tercer trabajo referido, el de Valencia, *¿Qué es la experiencia estética? Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo*, el autor explora las relaciones entre experiencia estética y hermenéutica, apoyándose en ejemplos de obras de los artistas escogidos que permiten mostrar

[16] Krauss define el signo indéxico como "Ese tipo de signo que surge como la manifestación física de una causa, de la cual son ejemplos los rastros, las huellas y los indicios". Krauss citada por Malagón-Kurka (Malagón-Kurka, 2010: 5).

lo planteado, según el problema teórico que esté abordando.[17] Tenemos en este trabajo, no sólo un documento que enriquece la comprensión de dos de las propuestas que nos interesa trabajar (González y Salcedo), sino también un acercamiento a la manera como cada artista a su modo aborda las diferentes instancias de la experiencia del arte, es decir, un trabajo que nos aporta nuevas posibilidades –más allá de las que en apariencia puedan parecer obvias- para la exploración de las convergencias y divergencias entre unas y otras propuestas.

En cuanto al cuarto de los trabajos mencionados, el de Yepes, *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*, se realiza en éste un análisis crítico de cuatro propuestas de arte realizado en Colombia, en este caso, arte contemporáneo vinculado con lo político (Doris Salcedo, Fernando Pertuz, ekolectivo y Ludmila Ferrari), mismas que examina desde una perspectiva crítica en la que cuestiona la coherencia entre los discursos del arte político y sus ejecuciones, así como la manera como determinado tipo de obras impactan positivamente en ciertos circuitos del arte. Yepes se apoya en Guy Debord (1931-1994) para estudiar en los cuatros casos de su objetivo el concepto de arte como espectáculo y como simulacro, a la vez que, apoyado en Jacques Rancière (1940), y en lo que para este autor es el arte político, se pregunta por "el potencial transformativo del arte en la actualidad" (Yepes, 2012: 16) y también "en qué sentido se puede decir que estos casos son [o no] arte político" (Yepes, 2012: 18).[18] Dado que parte de las propuestas de Débora Arango y Beatriz González tienen también connotaciones de índole político, y que Doris Salcedo ha hecho explícito el interés político de su obra, el trabajo de Yepes, puede aportarnos otro posible puente de conexión entre estas tres propuestas plásticas, lo político, además de suministrarnos, herramientas para analizarlo, como es por ejemplo el pensamiento de Rancière.[19]

En síntesis, contamos con cuatro trabajos relacionados con nuestro objeto de estudio y en los que de alguna manera se ha avanzado en la dirección propuesta. Uno, el trabajo de Robayo

[17] Valencia, 2010.
[18] Para el caso de la propuesta de la artista que nos interesa, Doris Salcedo, Yepes encuentra allí un arte que no sería político en sentido estricto según su lectura de Rancière, en tanto "se contenta con tematizar lo político" (Yepes, 2012: 57). Adicionalmente, aunque reconoce su valor estético, Yepes hace fuertes críticas en el sentido de su asociación con un arte espectáculo al que además le ve escasas posibilidades en cuanto a la denominada efectividad transformativa.
[19] Los planteamientos de Rancière sobre las relaciones entre estética y política están condensados fundamentalmente en el texto *Sobre políticas estéticas* (Rancière, 2005).

que nos propone la convergencia entre González y Arango desde la óptica de la crítica a los valores preponderantes; otro, el de Malagón-Kurka que plantea una convergencia González-Salcedo desde el concepto del signo indéxico; un tercero, el de Valencia, que acerca también a González y Salcedo desde relaciones entre experiencia estética y hermenéutica; y cuarto, el de Yepes, en el que relaciona a Salcedo con otros artistas a partir del cuestionamiento de la coherencia entre los discursos del arte político y sus ejecuciones.

De lo revisado podemos subrayar que en los cuatro trabajos se observa la relación que cada autor establece entre la propuesta plástica de cada artista y una finalidad social, por ejemplo: en Robayo sobresale la señalada "crítica del poder hegemónico que impone sus valores"; en Malagón-Kurka, dos grupos de enfoque en cuanto al tratamiento de la violencia en las obras: la *neofiguración* y la *indexicalidad*; en Valencia se exploran teorías relacionadas con la producción, comunicación y recepción de la obra de arte, con miras a localizar planteamientos sólidos para el acercamiento a las propuestas; y en Yepes el arte contemporáneo vinculado a lo político.

Más allá del conocimiento que cada uno de estos estudios nos aportó, ninguno de ellos tiene *la propuesta plástica*, sola (sin relacionarla con ninguna finalidad social), como objeto de estudio, que es lo que después de un largo recorrido definimos como eje de esta investigación. Ninguno de los trabajos revisados reúne a las tres artistas: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo bajo un mismo eje de análisis que permita examinar concretamente la propuesta plástica de cada una de ellas, los cambios y rupturas que conllevan, sus convergencias y divergencias. Son éstos tres grandes vacíos a los que nos enfrentamos y los que atendimos con la investigación desarrollada.

4.- LAS PREGUNTAS QUE NOS HICIMOS

Una mirada preliminar a las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo, cuando esta investigación apenas se planteaba, nos permitió apreciar con claridad que, en términos generales estábamos frente a tres obras completamente distintas. La diferencia se da en sus formas, en los contextos y épocas en que surgen; en los medios que utilizan (pintura en Arango; gráfica, pintura y escultura en González; escultura e instalación en Salcedo); en los

materiales (óleos y acuarelas en el primer caso; óleos, esmaltes, tintas, lápiz, sanguina, carboncillo, aguatinta, aguafuerte y objetos varios en el segundo; y todos los materiales y elementos posibles en el tercero); en el manejo de los elementos plásticos, en su dimensión local-universal y también en sus búsquedas estéticas.

Sin embargo, a pesar de todo lo que separa a estas tres propuestas, y que consideramos necesario precisar formalmente, estimamos también, desde el interés por el estudio de las mismas que propició esta investigación, que hay algo en ellas, una conexión no evidente, que pareciera unirlas. En una primera apreciación podría pensarse que esta unión se da por las temáticas que abordan, es una posibilidad, aunque tal vez las temáticas sean apenas una manifestación de un interés más profundo que fuera conveniente explorar; tal vez otra probable conexión fuera el atrevimiento, la audacia que denotan, apoyándonos aquí en el título de la fallida exposición que sobre ellas en algún momento quiso realizar el Museo de Arte Moderno de Medellín: *Tres mujeres con una obra atrevida*); tal vez fuera el componente político con el que podrían vincularse sus trabajos o la posibilidad de que buena parte de los mismos respondan a un llamado ético interior que, a través del arte, aflora en simultáneo con las búsquedas estéticas de cada una de estas creadoras. No estábamos en capacidad de responder estas preguntas, pero, firmes en la convicción de que podían existir posibles puntos de encuentro entre las tres propuestas plásticas, convergencias que merecían ser exploradas, decidimos avanzar con nuestro proyecto de investigación para adelantar un estudio a fondo de las mismas, y, desde éste, intentar dar respuesta a nuestras inquietudes, como una manera de ahondar en el conocimiento de ellas y, por esta vía, del arte realizado en Colombia durante el siglo XX.

Nuestra proposición fue entonces, dejar a un lado la mirada aislada de cada una de estas propuestas, y, desde la perspectiva de considerarlas representativas de tres momentos fundamentales en la plástica colombiana del siglo XX –el tránsito hacia la modernidad, la modernidad plena y la posmodernidad-, estudiarlas bajo una misma estructura analítica, con la intención de explorar, en medio de las divergencias, cuáles eran las posibles convergencias a las que nos hemos referido.

En consonancia con este planteamiento, presentamos a continuación las preguntas de investigación que respondimos.

Cómo pregunta central:

¿Cuáles son las posibles convergencias entre las propuestas plásticas de las artistas colombianas Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo?

La reflexión acerca de las probables respuestas a este interrogante nos planteó un segundo nivel de preguntas más específicas encaminadas al acercamiento al objeto de estudio, con la intención de conocerlo con un nivel de profundidad que nos suministrara la información necesaria para poder contestar la pregunta planteada.

a). ¿Cuáles son los contextos en los que surgen las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo?

b). ¿Qué es lo que caracteriza las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo desde la óptica de la forma y la significación plástica?

c). ¿Cuál es el posicionamiento discursivo de las artistas Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo?

d). ¿Cuáles son las transiciones al interior de las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo?

e). ¿Cuáles son las rupturas y las continuidades -respecto a la tradición que les precede o en la que están inmersas- en las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo?

5.- LOS OBJETIVOS A LOS QUE DIMOS RESPUESTA

Como objetivo general de esta investigación estudiamos las propuestas plásticas de las artistas colombianas Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo, sus convergencias y divergencias.

En concordancia con este objetivo general, seguimos los objetivos específicos que a continuación presentamos:

a). Conocer el contexto en que surgen las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo.

b). Estudiar las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo desde la perspectiva de la forma y la significación plástica, precisar las divergencias entre ellas y proponer posibles convergencias.

c). Analizar las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo desde la óptica de la tradición plástica y la tradición crítica.

Estos objetivos pueden verse desplegados en los capítulos de la tesis así: Luego de una reflexión teórica desarrollada en el capítulo I bajo el título de *La modernidad estética y el arte del siglo XX*, en donde introducimos una serie de conceptos y definiciones que manejamos como fundamento de la investigación, el capítulo II –*Tres propuestas plásticas en contexto*- corresponde al primer objetivo planteado, el capítulo III –*Análisis de las propuestas plásticas*- al segundo, y el número IV –*Tres propuestas plásticas: una mirada desde la tradición plástica y la tradición crítica*- al tercero.

6.- EL ANÁLISIS FORMAL COMO EJE CENTRAL DEL ESTUDIO DE LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS

La presente investigación está directamente relacionada con trabajos artísticos que se desarrollan en los terrenos de la plástica, y en este sentido, estamos ubicados en un campo marcado por la subjetividad. En consecuencia, hemos seguido una estrategia metodológica de

orden cualitativo.[20] En correspondencia con esta delimitación, usamos técnicas como el análisis de material visual y auditivo, el análisis de documentos y la entrevista.

En cuanto al método que escogimos como camino para el desarrollo de este trabajo –un enfoque interdisciplinario con énfasis en el análisis formal –desde la *teoría de la imagen*- de obras representativas de las propuestas plásticas-, es preciso tener en cuenta que las alternativas para abordar el estudio del arte son tan diversas como las perspectivas desde las que se orientan las discusiones acerca de esta manifestación humana. Es así como, en la etapa de definición nos enfrentamos a múltiples opciones, entre las que se destacan planteamientos que en el siguiente apartado abordamos de manera resumida -el biográfico, el estilístico, el formalista, el sociológico, el iconológico, el psicológico, el semiológico o estructuralista y el postestructuralista-, para luego dar paso a la explicación del método que definimos seguir y las razones que guiaron nuestra decisión.[21]

El primero de estos, el enfoque biográfico, se centra en el artista, lo que da como resultado un trabajo alrededor de su vida, en el que las obras son parte del mismo, más no el centro del debate. El segundo, el estilístico, corresponde a aquel en el que las obras de arte de diferentes épocas son caracterizadas según unos rasgos comunes, con lo que el protagonista es el estilo. El tercero, el formalista, da prioridad a la obra en sí, desde la perspectiva de la visualidad de la misma, una mirada en la que el contenido se deja a un lado, centrándose en la forma, la composición y los volúmenes, bajo el principio según el cual el desarrollo de ésta es independiente de factores externos, como podría ser, por ejemplo, el contexto. El cuarto, el iconológico, que, desde una mirada más integral, se orienta hacia "la comprensión sistemática de las obras en el marco intelectual y social de una época" (Barral I Altet, 2002: 12); el quinto, el sociológico, que se enfoca en los factores sociales que rodean el surgimiento de la obra,

[20] La metodología cualitativa ha sido definida por numerosos investigadores según diferentes tradiciones. Por su carácter amplio retomamos a continuación una de estas definiciones, la de Denzin y Lincoln, según la cual, es aquella investigación que permite indagar "en situaciones naturales, intentando dar sentido o interpretar los fenómenos en los términos del significado que las personas les otorgan" (Denzin y Lincoln citado por Vasilachis, en Vasilachis de Gialdino, 2006:24. Véase también *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología,* en Sautu, Ruth y otros (2005).

[21] Para esta síntesis nos hemos apoyado en los siguientes textos: Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006; Álvarez & Barreto, 2010; Thuillier, 2014.

valorizándolos como determinantes en la creación del artista aún por encima de su soberanía. El sexto, el psicológico, que cuenta con diversos enfoques, entre ellos, el freudiano, en el que se considera que "el artista es la fuente última a la que apuntan los símbolos", y en tal sentido "la obra se toma como expresión sintomática, y se usa como tal en el análisis", vinculando detalles de la misma con la psicología de su creador (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006: 19). El séptimo, el semiótico, en el que la obra es considerada como un signo, lo que la convierte en "un sistema comunicativo en el contexto sociocultural [correspondiente] y en un fenómeno histórico-social" (Marchán Fiz, 2012: 7). Por último, el enfoque postestructuralista, según el cual se pone en cuestión el planteamiento estructuralista de la autonomía de los sistemas, que consideraba que cada uno de estos tenía reglas y operaciones que comenzaban y terminaban al interior de los límites del mismo, con lo que se amplía el análisis "para tratar cuestiones relacionadas no sólo con la significación [de la obra] sino también con la institución", es decir, por ejemplo, de qué manera "las obras llegan a ser designadas como arte y valoradas como tal". (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006: 40, 13).[22]

Teniendo en cuenta que ningún método por sí sólo puede cubrir los diferentes aspectos implicados en una propuesta artística, y, además, que el arte del siglo XX experimentó cambios de fondo que exigen a su vez nuevas maneras de aproximación, consideramos pertinente optar en nuestro caso por un acercamiento de corte interdisciplinar para estudiar las tres propuestas plásticas que conforman nuestro objeto de estudio.

Entre los cambios del arte del siglo XX, uno de los más evidentes es justamente su tendencia a la interdisciplinariedad, que se hace más notoria en las últimas cuatro décadas (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006: 627). Las tres propuestas abordadas ejemplifican de manera clara

[22] Es necesario aclarar que este es apenas un recuento básico de algunos de los enfoques para abordar el estudio de la obra de arte. Cada una de las perspectivas anotadas comprende una gran cantidad de trabajos de los diversos autores que hicieron parte de las discusiones correspondientes, en los que, aún al interior de un mismo enfoque, abundan las diferencias entre unos y otros. A manera de ejemplo, podemos incluir a Giorgio Vasari (1511-1574) como uno de los pioneros del método biográfico; a Joachim Winckelmann (1717-1768) como uno de los autores del enfoque estilístico, a Aloïs Riegl (1858-1905) y Heinrich Wölfflin (1864-1945) como algunos de los promotores del planteamiento centrado en la forma; a Erwin Panofsky (1892-1968) en lo que tiene que ver con el método iconográfico e iconológico; a Arnold Hauser (1892-1978) y a Pierre Bordieu (1930-2002) en lo relativo al método sociológico; a Carl Gustav Jung (1875-1961) en lo que refiere al enfoque psicoanalítico; a Roman Jakobson (1896-1982), Jan Mukařovský (1891-1975) y Umberto Eco (1932-2016) entre los autores de la mirada semiótica; y a Gilles Deleuze (1925-1995) y Jacques Derrida (1930-2004) entre los postestructuralistas.

este fenómeno. Es así como de una artista como Débora Arango centrada fundamentalmente en la pintura a través del óleo y –sobre todo- la acuarela- como medios; pasamos a Beatriz González que, si bien trabaja la pintura y la gráfica como opciones predominantes, aborda también nuevos caminos como los recorridos en los años setenta cuando, en lo que ella denomina *Los muebles de Beatriz González* , combina la pintura con mobiliario de diferentes clases y materiales, produciendo objetos artísticos de difícil clasificación, al igual que algunas esculturas e intervenciones urbanas; para encontrarnos luego, hacia el final del siglo, con Doris Salcedo y su propuesta conceptual en la que la pintura, la escultura, el diseño, la arquitectura y otras disciplinas se combinan en la producción de instalaciones y otras manifestaciones artísticas que usualmente requieren un meticuloso proceso de construcción y montaje, y en las que, además, el número de las variables que intervienen se amplía significativamente respecto de aquellas relacionadas con las artes tradicionales (véanse las imágenes 3, 4 y 5).

Imagen 3. *Justicia,* Débora Arango (ca. 1944)
Óleo sobre lienzo, 109 x 121 cm[23]

[23] Fuente: Imagen, fotografía de Jaime Gómez Prada, Museo de Arte Moderno de Medellín, agosto de 2015; ficha técnica, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012: 109.

Imagen 4. *Mutis por el foro,* Beatriz González (1973)
Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble metálico,120 x 205 x 90 cm[24]

Imagen 5. *Abyss* (entrada), Doris Salcedo (2005)
Ladrillo, concreto, acero y resina epóxica, 441 x 1386 x 1624 cm[25]

[24] Fuente: Giraldo, 2005: 72-73.
[25] Fuente: Bal, 2014: 235

Para la definición de nuestra aproximación interdisciplinar a las propuestas plásticas de Arango, González y Salcedo, partimos de varias premisas que nos permitieron acotar el alcance del método a seguir, las cuales presentamos a continuación. En primer lugar, la condición de materialidad de la obra de arte, lo que la dota de unas cualidades sensibles concretas a partir de la cuales puede realizarse su análisis desde referencias formales específicas aplicables a diferentes tipos de obras, bien sea que su presencia sea permanente, como ocurre en la mayoría de los casos, o que sea pasajera –usualmente documentada mediante registros fotográficos o fílmicos- como es el caso de algunas obras de Doris Salcedo. En segundo lugar, la condición significante del objeto artístico, es decir considerar la "obra-cosa" como un significante que significa (Jan Mukařovský), lo que equivale a decir que cualquier intento de aproximación a la significación de la obra debe partir del objeto concreto que se presenta ante nosotros, pues allí, en su forma están los elementos que le confieren su naturaleza sígnica.[26] En tercer lugar, la consideración de que la obra de arte posee lo que Jacques Thuillier denomina dobles coordenadas, que se refiere a aceptar que "posee una dimensión histórica y una dimensión geográfica" (Thuillier, 2014: 77), lo que implica situarla en el contexto correspondiente y ampliar así la información disponible para facilitar su comprensión.[27] En cuarto lugar, la condición polisémica de la obra de arte, que tiene que ver -según la propuesta de *obra abierta* de Umberto Eco- con la "pluralidad de significados que conviven en un solo significante" (Eco, 1992: 15), lo que implica aceptar que, si bien cada obra es una pieza acabada producida por el autor, su comprensión es un acto individual que cada receptor realiza en función de su situación particular, su sensibilidad y su experiencia vital (Eco, 1992: 33).[28] Este último punto nos conduce a desestimar el camino de acercarnos a las propuestas

[26] Anota Mukařovský que "[l]a obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo externo (como 'significante', en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva un "significado" (denominado a veces 'objeto estético'), dado por lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad" (Jandová; Volek, 2000: 89). El término "significante", como lo anota el autor checo, proviene de la estructura lingüística planteada por Ferdinand de Saussurre en su *Curso de lingüística general* en la que los formalistas rusos se apoyaron en sus esfuerzos por acercarse a la comprensión de la representación cultural ((Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006: 22). Saussure definió el signo lingüístico como "una entidad psíquica de dos caras" íntimamente unidas y que se reclaman recíprocamente. Una de estas caras es el concepto contenido en la palabra, que denomina "significado", y la otra, la representación de la palabra o "imagen visual" que denomina "significante" (De Saussure, 1945: 91-93). Con Mukarovsky, llevados estos conceptos al campo del arte, el significante, visto como la presencia material del signo, corresponde al objeto artístico.

[27] Vale la pena recalcar, que también Mukařovský, desde su perspectiva de ver a la obra como un signo, la considera como una producción histórica y social, manteniendo sin embargo una visión crítica del enfoque puramente sociológico (Lizarazo, 2009: 72-76).

[28] Una de las definiciones de la "obra abierta" que aporta Eco es la que se deriva del siguiente pasaje a partir de algunos ejemplos que aborda desde la música: "Estas nuevas obras musicales consisten, en cambio, no en un

plásticas desde la posible interpretación de obras, para evitar caer en aquello que Susan Sontag -desde su posición de crítica a los enfoques que dan "excesiva atención al *contenido*"- refiere como "transformar los elementos del poema […] en otra cosa". Siguiendo a Sontag, privilegiamos entonces la vía de "la descripción más extensa y concienzuda de la *forma*", que no es otra cosa que "experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son" (Sontag, 1996: 37-39).

A propósito del planteamiento de Sontag, bien vale aquí, para cerrar nuestra idea, retomar las palabras de Marta Traba acerca de los aspectos formales de la obra de arte:

> Las referencias formales están ligadas a los conceptos de composición, de relación de llenos y vacíos, de equilibrio y descomposición, de estatismo o dinamismo, de juegos de colores, de valores de diseño, de importancia de los materiales empleados y de la manera de potenciarlos; datos todos que representan el lenguaje técnico específico de las artes plásticas, y que conducen mediante el análisis acerca del empleo de ese lenguaje, a un juicio apropiado de valor.
>
> (Traba, 1984: 124-125)

En suma, definimos realizar el estudio de las propuestas plásticas de Arango González y Salcedo bajo los fundamentos que acabamos de enunciar, esto es, partiendo de una primera etapa de recolección de información, con miras, por una parte, a conocer las obras de cada una de las artistas -como piezas a través de las cuales se materializan sus propuestas-, y por otra, a disponer de elementos de apoyo para enriquecer la comprensión de las mismas, esto es, la información

mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente" (Eco, 1992: 33). Más adelante refiriéndose a la obra de arte en general señala: "una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (Eco, 1992: 33).

disponible para situarlas en sus coordenadas histórico-geográficas y para aproximarnos a sus poéticas.[29] Dimos paso luego a una segunda etapa en la que concretamos nuestros propósitos a través del análisis de dicha información.

Detallamos a continuación los aspectos asociados a cada una de estas etapas:

a). - RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

En esta etapa, como fuentes primarias, dimos prioridad al conocimiento presencial de las obras y a la entrevista con las artistas.

En cuanto al conocimiento presencial de obras, visitamos para este fin museos en Bogotá, Medellín y Madrid en los que se presentan de piezas de cada una de las artistas.[30] Esta información localizada de manera presencial, al igual que aquella que hallamos a través de otras fuentes, la sistematizamos en tres bases de datos –una por artista - en las que recopilamos, para cada obra, su imagen y los datos correspondientes a la técnica, los materiales, las dimensiones, el año de elaboración y otros datos relevantes que pudimos ubicar. Contamos así con información sobre 180 obras de Débora Arango, 183 de Beatriz González y 30 de Doris salcedo. A partir de este amplio corpus de obras, seleccionamos como objeto de estudio formal concreto un grupo de 18 obras, 6 de cada una de las propuestas plásticas, bajo el criterio de considerarlas representativas de los diferentes momentos que de manera preliminar evidenciaba cada una de ellas.

[29] Usamos el término poética en el sentido que le otorga Umberto Eco, quién en su texto *Obra abierta* la define como "el programa operativo que una y otra vez se propone el artista", lo que implica basarse en aspectos como "las declaraciones expresas de los artistas (ejemplo: el Art poétique de Verlaine o el prólogo de Pierre et Jean de Maupassant) como en un análisis de las estructuras de la obra […]" (Eco, 1992: 16-17).

[30] Las instituciones visitadas fueron las siguientes: en Bogotá el Museo Nacional de Colombia, el Museo de Arte Moderno, la Colección de Arte del Banco de la República y el Centro de memoria, paz y reconciliación; en Medellín, el Museo de Arte Moderno y el Museo de Antioquia; y en Bucaramanga, el Museo de Arte Moderno. El mayor número de obras que fue posible conocer de manera presencial corresponden a Débora Arango, en menor medida a Beatriz González, y un número aún menor para el caso de Doris Salcedo dada la naturaleza efímera de gran parte de sus trabajos y el escaso número de los mismos –en proporción a las otras dos artistas-. En este último caso, además del acercamiento directo que pudimos tener con dos obras en la Colección de Arte del Banco de la República (Bogotá), asistimos también a la presentación de la instalación *Palimpsesto* que se realizó Salcedo en el Parque del Retiro en Madrid, bajo la coordinación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en octubre de 2017.

En lo concerniente a las entrevistas, logramos entrevistar a Beatriz González, una de las dos artistas vivas que hacen parte de nuestra investigación.[31]

Como complemento a la información obtenida de primera mano, nos apoyamos también en material bibliográfico, hemerográfico y multimedia relacionado con publicaciones sobre las artistas y su obra -biografías, entrevistas, imágenes, análisis, crítica, exposiciones, etc.-. En esta etapa, aunque hemos hecho uso de las diferentes modalidades de información disponibles, preferimos usar como fuente primaria las entrevistas concedidas por las artistas a diferentes medios dado que consideramos proveen información más directa para aproximarnos al conocimiento de ellas y de sus propuestas.[32]

b). - ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Para el análisis de la información, como ya lo hemos subrayado, consideramos necesario ubicarnos en terrenos interdisciplinares en los que nos apoyamos inicialmente en el método biográfico y en la historia social del arte, para situar las propuestas plásticas en el contexto de las coordenadas histórico-geográficas en las que surgen.

Posteriormente abordamos el estudio formal de las obras que conforman las propuestas –el eje central de la investigación-, valiéndonos de la *teoría de la imagen* –planteamiento que más adelante describimos-, etapa en la que, para el caso de los trabajos de Doris Salcedo, se hizo necesario complementar este enfoque, con la teoría disponible sobre las instalaciones, dado que, en estas

[31] La entrevista se realizó el día 28 de agosto de 2015 en la ciudad de Bucaramanga en la residencia de la señora Lucila González, hermana de la artista, durante una visita que la maestra realizara a la ciudad para participar en el conversatorio *Pintura y sociedad* convocado por la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB), evento en el que también participamos. En el siguiente enlace puede consultarse el mencionado conversatorio que también forma parte de la información utilizada en la presente investigación: http://video.unab.edu.co/index.php/video/96/beatriz-gonzalez/ [20 de noviembre de 2016].

[32] El mayor número de entrevistas ubicadas corresponden a Beatriz González. Son menos las entrevistas que ha concedido Doris Salcedo, aunque entre las disponibles se cuentan algunas de gran profundidad (Ponce de León, 1990; Basualdo, 2000; Herzog, 2004 y Ulrich, 2015: 188-205). En el caso de Débora Arango, fallecida en 2005, se dispone sólo de una entrevista relevante, la realizada por la investigadora María Cristina Laverde, un documento de una gran riqueza para el propósito de este trabajo dado que los diferentes tópicos abordados giran alrededor de aspectos claves para la comprensión de su propuesta (Laverde & Rojas, 1986: 35-54).

piezas, además del objeto o los objetos mismos que las conforman, el espacio en que se ubican y su configuración son también parte integral de la obra.

Respecto al enfoque de la historia social del arte que usamos como apoyo en la etapa de contextualización, seguimos la definición que incluye Nathalie Heinich que implica ver "el arte en la sociedad" (Heinich, 2003), es decir en el contexto en el que se da su aparición y su recepción, desde una mirada en la que "la perspectiva estrictamente materialista [propia de la sociología del arte, en el sentido estricto de dicho enfoque] debe ceder el paso a parámetros menos económicos -o menos 'heterónomos'- y más respetuosos de la especificidad de las determinaciones propias de la creación -o más 'autónomas'-" (Heinich, 2003: 31). A diferencia de las complejas relaciones causales entre la sociedad y el arte, propias del enfoque estrictamente sociológico, que son de difícil determinación, la historia social del arte se enfoca en "fenómenos claramente delimitados y que pueden documentar con precisión" (Heinich, 2003: 32).[33]

Si bien inicialmente contemplamos la posibilidad de analizar el contexto desde la sociología del arte –siguiendo a autores como Bordieu-, descartamos esta posibilidad dado que nuestro trabajo está centrado en la propuesta plástica de las artistas Arango, González y Salcedo, y desde dicha disciplina, prima la inclinación por el conjunto de agentes que tienen interés en el arte -como sujetos de la creación artística por encima del creador y su obra-, los cuales, sin duda deben ser contemplados en la contextualización pero, sin que esto implique descentrar el objetivo del estudio pasando a segundo plano al artista y su propuesta. Es decir, consideramos vital el estudio del contexto en el que emergen las propuestas plásticas, pero, como ya lo subrayamos, sin que esto prime sobre la creatividad y la soberanía del artista.

Una vez situadas las propuestas plásticas, la segunda fase de análisis es aquella en la que nos concentramos en el estudio concreto de las mismas. En esta etapa, y con el fin de escoger las obras en las que basamos nuestro análisis, iniciamos estudiando el cuerpo de obra de cada

[33] Efraín Sánchez en su texto acerca de los *Enfoques sobre la sociología del arte* precisa de la siguiente manera la importancia del estudio del contexto, pero también, las limitaciones de la sociología del arte: "si bien actualmente parece innecesario justificar la postulación de las relaciones entre el arte y la vida social, y se acepta como hecho evidente que para la comprensión adecuada de los procesos artísticos no se puede escamotear el papel del contexto social, todavía estamos lejos de contar con un cuerpo sistemático de explicaciones que permitan hablar de una disciplina científica o de un método sociológico para el estudio del arte" (Sánchez, 2010: 227).

artista como un todo en el que buscamos identificar las transiciones que pudieran mostrarnos cambios de fondo en el trabajo de cada una de ellas, de manera tal que ubicamos así lo que podrían ser las rupturas o los diferentes momentos al interior de cada una de las propuestas. Localizados estos momentos, seleccionamos para cada uno de ellos –en cada propuesta- obras que, en la medida en que reunieran el máximo de rasgos propios de aquel, pudieran ser consideradas como representativas del mismo. A partir de esta selección, contamos con el inventario de los trabajos que analizamos formalmente, que en total fueron 6 de cada una de las propuestas plásticas. Conviene aclarar que este número surge del máximo número de transiciones detectadas individualmente en las propuestas, como fue el caso de Salcedo. De este modo, y buscando estudiar un mismo número de obras de cada propuesta, pero sin ampliar demasiado la muestra, situación que hubiera aumentado en demasía la extensión de este trabajo, garantizamos que en todos los casos esos momentos de cada propuesta estuvieran completamente incluidos. En el capítulo III, al iniciar el análisis de las tres propuestas, explicamos -en el apartado de cada una de las artistas- los criterios que guiaron la selección respectiva.

Para el análisis de las obras exploramos varias posibilidades, hallando en las propuestas de Jan Mukařovský (1891-1975) y Roman Jakobson (1896-1982) fundamentos teóricos que consideramos pueden soportar en parte nuestra aproximación.[34] Sin embargo, al momento de

[34] Jakobson identifica los que serían los factores que intervienen en el acto de la comunicación y las funciones que a ellos corresponderían. En el lugar central de tales factores, entre el "DESTINADOR" y el "DESTINATARIO", aparece el "MENSAJE" que se propone transmitir, y con relación al mismo, Jakobson vincula la función poética -"[l]a orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje" (Jakobson, 1981: 353-358)-, la misma que el autor ruso considera la dominante del arte verbal, y la misma que Jan Mukařovský llamara "función estética" (Jandová y Volek, 2000: 71). Si bien podemos decir entonces, que la estética de la obra es el factor central a analizar, siguiendo a Jakobson, los demás factores asociados a la comunicación son también fundamentales, lo que implica no dejar de considerar al autor (función emotiva), al contexto (función referencial), al medio (función fática), al código (función metalingüística), y al receptor (función conativa). Mukařovský, quién va más allá de la reflexión sobre el lenguaje verbal, abordando la obra de arte, considerará ésta, como ya lo señalamos, como un hecho sígnico. En este sentido, no serán las palabras -como en la lengua- las portadoras de mensajes, sino las formas. Destacamos en los planteamientos del autor checo la integralidad intra-extraestética, pues como deja ver en el siguiente comentario, el análisis de la forma implica también una exploración de la significación en ella contenida, pero sin separarla en componentes aislados, sino viéndola como una unidad que es la del artefacto artístico material que deriva en objeto estético (Lizarazo, 2009: 64-79). Dice el Mukařovský: "La distinción entre el aspecto "formal" y el aspecto de "contenido" en la investigación del arte es, por tanto, incorrecta. Tenía razón el formalismo ruso al postular que todos los componentes de la obra artística son, sin excepción, parte de la forma. Falta agregar que todos los componentes son, igualmente sin excepción, portadores de significado y de valores extraestéticos y que, como tales, forman parte del contenido. El análisis de la "forma" no debe ser reducido al mero análisis formal […]" (Jandová y Volek, 2000: 197). Para el autor checo, el valor estético de una obra se modifica con el tiempo como función de una multiplicidad de variables que van más allá de las

pasar al análisis práctico concreto entramos en campos marcados por la ambigüedad y carencia de un método específico a seguir, razón que nos llevó a explorar otros caminos –sin que esto quiera decir que dejamos a un lado a estos autores, pues aspectos de sus planteamientos se mantienen en la base de nuestros referentes de análisis.

En nuestra decisión de estudiar las obras desde el objeto en sí, encontramos en la *teoría de la imagen*, y concretamente en la propuesta de Justo Villafañe y Norberto Mínguez -*Principios de teoría general de la imagen* (2002) un método a seguir que decidimos tomar como nuestro referente en tanto nos suministraba elementos precisos para emprender este cometido, tales como el examen de los aspectos compositivos, morfológicos, dinámicos y escalares. Adicionalmente, y como complemento necesario para abordar las instalaciones –que no son abarcadas por el trabajo que acabamos de mencionar-, fue necesario ampliar los recursos para su análisis, tarea en la que nos apoyamos en los planteamientos de Julie Reiss en *From margin to center. The spaces of installation art (1999),* Claire Bishop en *El arte de la instalación y su herencia* (2008), Graham Coulter-Smith en *Deconstruyendo las instalaciones* (2009), e Ilya Kabakov en *Sobre la instalación total* (2014).

El trabajo de Villafañe y Mínguez nos aportó una ruta detallada para el análisis de las obras partiendo del principio según el cual "toda imagen posee una significación plástica que puede ser analizada formalmente a partir de categorías específicamente icónicas" (Villafañe y Mínguez, 2002: 24). Los autores hacen una clara distinción entre significación plástica y sentido, lo que nos permite posicionar nuestro enfoque del lado de la primera, pues el sentido, si bien se construye a partir de la imagen, también es cierto que es una dimensión en cuya construcción intervienen aspectos que van "más allá de la visualidad", es decir, más allá de los elementos que definen al objeto artístico y en los que interviene el observador –su cultura, su experiencia, su época, su capacidad individual de abstracción, etc.- (Villafañe y Mínguez, 2002: 27: 254).[35] Los autores se refieren a la significación plástica como aquella "de naturaleza formal, que hace referencia a lo que podríamos llamar el discurso visual y que no es decodificable en otros componentes que no sean los de sus propios componentes icónicos"; y en cuanto al sentido, lo

propiedades de la propia creación material del artista, lo que da pie a que las obras puedan ser revaloradas con el tiempo (Lizarazo, 2009: 75).

[35] Para referirse a la influencia del observador en la construcción de sentido, los autores se apoyan en Guy Gauthier y su trabajo titulado *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (1986).

definen como aquella significación "constituida por el componente semántico y aquellos otros que, no siendo decodificables en los mismos términos de significado, completan a éste" (Villafañe y Mínguez, 2002: 49-50).

La alusión de los autores a categorías de análisis específicamente icónicas se deriva de su planteamiento respecto a considerar la imagen percibida por el observador como una "*realidad modelizada* icónicamente" (Villafañe y Mínguez, 2002: 27, 34), es decir, se plantea que hay un componente icónico que entra en juego, tanto en el proceso de creación, como en el proceso de observación de la imagen, asociado a la manera como ésta puede "sustituir, interpretar, traducir…" la realidad.[36]

Soportados en esta propuesta, nos concentramos entonces en lo que es aquella parte de la poética de las obras que se despliega a través de la interrelación de las formas. Con esto queremos decir, que nos enfocamos en el análisis de las propuestas de cada una de las artistas a partir de las obras seleccionadas, viéndolas como representaciones icónicas que estudiamos en su significación plástica, desde sus elementos compositivos –estructura espacial, peso y direcciones visuales-; morfológicos –punto, línea, plano, color, forma, textura-; dinámicos –tensión y ritmo-; y escalares –tamaño, escala, proporción, formato-; así como desde una lectura denotativa en la que interviene el grado de iconicidad de las formas (Villafañe y Mínguez, 2002).

Si bien los autores mencionados son precisos en cuanto a la ruta a seguir en el caso del estudio de los elementos compositivos, morfológicos, dinámicos y escalares, razón por la que nos hemos valido de los planteamientos de su método, no alcanzan el mismo nivel de claridad en el caso de lo que sería la concreción de la significación plástica propiamente dicha en los

[36] La primera etapa de la modelización de la realidad corre por cuenta del creador, quién parte por extraer de la realidad lo que los autores denominan un "esquema preicónico", "un conjunto de rasgos análogos a los rasgos estructurales" de lo que se intenta representar, vale decir, el número mínimo de rasgos que contiene la estructura del referente, que serán luego plasmados en el objeto artístico mediante el empleo de "categorías plásticas que sustituyan –modelicen- a sus análogas de la realidad". Esta modelización de la realidad puede darse de diferentes maneras como pueden ser la puramente representativa –"sustitución analógica", la simbólica –"cuando atribuye o adscribe una forma visual a un concepto", o la sígnica –"cuando la imagen actúa como un signo y cumple *una función convencional*"- (Villafañe y Mínguez, 2002: 31-35). Para evitar confusiones asociadas a los significados de los términos usados, es preciso aclarar que los anteriores serán los sentidos en los que empleamos los términos símbolo y signo, ya que según el autor que se siga, las mismas pueden variar. Podemos referirnos por ejemplo al caso de Charles S. Pierce, para quién la categoría de signo es más amplia, incluyendo dentro de ella al índice, al ícono y al símbolo, correspondiendo este último a lo que sería el signo de tipo convencional (véase Pierce, 1974: 21-62).

términos -diferentes del sentido- ya explicados. Por este motivo, en esta etapa de nuestro análisis seguimos a Erwin Panofsky en lo que denomina la "descripción pre-iconográfica" o "significación primaria o natural" y la "iconografía" o "significación secundaria o convencional" (Panofsky, 1987: 47-49), aspectos que, aun cuando no son el eje del análisis, como sí lo son los elementos formales propiamente dichos, abonan a la comprensión de las propuestas plásticas.[37]

En síntesis, para el estudio de las propuestas plásticas de Arango, González y Salcedo, luego de situarlas en sus coordenadas histórico-geográficas (capítulo II: *Tres propuestas plásticas en contexto*), y siguiendo una estrategia metodológica cualitativa, definimos, para el análisis concreto de las obras, emplear un método interdisciplinar que sigue las etapas que a continuación resumimos, mismas que en la práctica se despliegan en el capítulo III (*Análisis de las propuestas plásticas*): en primer lugar, la identificación -a partir de las características generales de las obras- de los diferentes momentos que se observan en cada una de las propuestas. Luego, damos paso a la selección (*corpus*) de los trabajos a analizar, y seguidamente procedemos al estudio de las obras, iniciando con un breve análisis pre-iconográfico e iconográfico de las mismas, para adentrarnos más adelante en la revisión en profundidad de los elementos compositivos, morfológicos, escalares, y dinámicos, etapa en la que nos aproximamos a las poéticas desde la interrelación de las formas, que es el eje central de esta etapa. Por último, consideramos conveniente complementar el acercamiento que acabamos de señalar, por la vía de las declaraciones expresas de las artistas acerca de sus planteamientos, preocupaciones y, en general, su posicionamiento teórico, aspecto que, si bien no constituye la columna vertebral de la ruta metodológica escogida, estimamos aporta a la comprensión integral de nuestro objeto de estudio.

[37] Utilizando un ejemplo de Panofsky, podemos decir que la descripción pre-iconográfica es aquella en la que ante *La última cena* de Leonardo Da Vinci comentamos que nos encontramos frente a un grupo de trece hombres congregados en torno a una mesa –los motivos artísticos, aquellos que podemos identificar desde nuestra experiencia práctica-; y en lo que tiene que ver con la iconografía, se refiere a la identificación de los motivos, es decir, aquella etapa en la que se logra identificar –desde una presupuesta familiaridad con los temas o conceptos específicos tratados- que tal representación corresponde a uno de los pasajes de la tradición cristiana en el que, días antes de su muerte, Jesús cena con sus apóstoles y les comenta que uno de los allí presentes le traicionará (Panofsky, 1987: 47-49). Panofsky utiliza en su propuesta un tercer nivel de análisis, el iconológico o de la "significación intrínseca o contenido" –que nosotros desestimamos dado que no entramos en los terrenos de la interpretación-, en el que se intenta, a partir de la obra, descubrir e interpretar sus valores simbólicos, todo aquello que ella pueda decirnos sobre aspectos diversos como pueden ser actitudes y mentalidades de su época, su lugar de origen, su autor, etc. (Panofsky, 1987: 49-55).

No hemos entrado en los terrenos de la interpretación, pues como lo señala Regis Debray, "[u]na imagen es siempre y definitivamente enigmática, sin 'buena lección' posible. Tiene cinco mil millones de versiones posibles (tantas como seres humanos), ninguna de las cuales puede imponer su autoridad […]. Polisemia inagotable". (Debray, 1994: 52).

Con la información resultante del recorrido que realizamos siguiendo la ruta metodológica que acabamos de describir, pasamos al final de este trabajo, en el cierre del capítulo III, al análisis de las convergencias y divergencias que motivan nuestra investigación, mismas que retomamos en las consideraciones finales.

CAPÍTULO I

LA MODERNIDAD ESTÉTICA

Y EL ARTE DEL SIGLO XX

CAPÍTULO I

LA MODERNIDAD ESTÉTICA Y EL ARTE DEL SIGLO XX

El arte moderno es moderno porque es crítico. Su crítica se desplegó en dos direcciones contradictorias: fue una negación del tiempo lineal de la modernidad y fue una negación de sí mismo. Por lo primero, negaba a la modernidad; por lo segundo, la afirmaba. Frente a la historia y sus cambios, postuló el tiempo sin tiempo del origen, el instante o el ciclo; frente a su propia tradición, postuló el cambio y la crítica. Cada movimiento artístico negaba al precedente, y a través de cada una de estas negaciones el arte se perpetuaba.

Octavio Paz [38]

La comprensión de lo que es el arte hoy en día representa una tarea para el pensamiento.

Hans-Georg Gadamer [39]

La investigación que hemos desarrollado se ubica en el ámbito del arte y particularmente en el terreno de la plástica, y dentro de éste, en las propuestas de tres artistas colombianas del siglo XX entre las que nos interesa explorar sus posibles convergencias y sus divergencias. Si bien en términos generales el mayor volumen de obra de estas creadoras se concentra en la segunda mitad del siglo XX, es preciso aclarar que, en sentido estricto, éste se despliega desde

[38] Octavio Paz en *El ocaso de la vanguardia*, *La casa de la presencia* (Paz, 2013: 463)
[39] Gadamer en *La actualidad de lo bello* (Gadamer, 1997: 19)

finales de los años treinta hasta lo que ha transcurrido del siglo XXI, es decir, desde los inicios de la obra de Débora Arango hasta nuestros días cuando Beatriz González y Doris Salcedo continúan con su labor, que viene desde los años sesenta y ochenta respectivamente.

Así las cosas, estamos hablando de trabajos cuya exploración requiere de la revisión de conceptos que marcaron el arte del siglo XX tales como: modernidad/modernismo, vanguardia, posmodernidad/posmodernismo, tradición y ruptura, así como también, lo relacionado con el debate moderno-contemporáneo, como bases sobre las que apoyaremos nuestros análisis. Para este fin, nos soportamos en autores como Charles Baudelaire (1821-1867), Octavio Paz (1914-1998), Arthur Danto (1924-2013), Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005), Matei Calinescu (1934-2009), Peter Bürger (1954) y Hal Foster (1955). Adicionalmente, dado que, aun cuando con diferencias en su aproximación al tema, las tres propuestas plásticas tienen –parcial o completamente- connotaciones políticas, al momento de estudiar las convergencias y divergencias, aspectos como la política y sus vinculaciones con la ética y la estética son abordados. Para tal fin recurrimos fundamentalmente a Jacques Rancière (1940).[40]

Para iniciar nuestra revisión, es preciso detenernos en el término modernidad, pero antes de hacerlo, retomemos a Octavio Paz quién plantea dos preguntas que permiten reflexionar acerca de las dificultades del mismo. Observa el poeta: "la modernidad es una palabra en busca de significado: ¿es una idea, un espejismo o un momento en la historia? ¿Somos hijos de la modernidad o ella es nuestra creación? Nadie lo sabe a ciencia cierta. Poco importa: la seguimos, la perseguimos" (Paz, 1990: 7). Con el fin de acercarnos al término, empezaremos por diferenciar dos acepciones del mismo que si bien están interrelacionadas, tienen significados distintos. Tenemos entonces, por una parte, a la modernidad histórica, es decir, la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental, y por otra, la modernidad como concepto estético. En ambos casos es pertinente aclarar que estamos frente a términos que por una parte tienen un origen en cuanto al uso de la palabra propiamente dicha, pero también un origen en lo que respecta a la aplicación de la misma en un determinado sentido. En este orden de ideas, las dos modernidades comparten una raíz común en tanto la palabra modernidad se deriva de

[40] Véase *Sobre políticas estéticas* (Rancière, 2005) y *El destino de las imágenes* (Rancière, 2011).

moderno –cualidad de lo moderno- que viene del latín *modernus,* que data de la Edad Media y significa "de hace poco", "reciente", "el que ahora en nuestro tiempo es nuevo y presente".[41]

En cuanto a la idea de modernidad en el sentido histórico no nos detendremos en sus orígenes, en tanto su ubicación se da en un contexto de relativismo que ha sido objeto de amplias discusiones que escapan al interés de este trabajo. Como señala Paz en *La búsqueda del presente*, el significado de la modernidad "es incierto y arbitrario", pues si por ejemplo definimos que "somos modernos frente al medievo, ¿seremos acaso la Edad Media de una futura modernidad?" (Paz, 1990:7). En cualquier caso, es importante señalar que estamos ante una idea concebida desde una perspectiva occidental, misma que está ligada a una concepción específica del tiempo según la cual éste es irreversible y fluye linealmente hacia adelante.

Adicionalmente, cualquiera que sea el límite en que se ubique el inicio de la modernidad histórica, será necesario tener en cuenta que en algún momento la misma estará marcada por el pensamiento renacentista que da origen a un tiempo "práctico –el tiempo de la acción, creación, descubrimiento y transformación-", una nueva visión del tiempo producto de un pensamiento distinto que tendrá implicaciones en las grandes transformaciones que en Occidente –y con impacto global- se darán en los siglos subsiguientes.[42] Serán estos los tiempos de la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y el triunfo de la burguesía, tras los cuales la modernidad adquiere una nueva connotación, pasando a ser vista como lo que podría ser un "punto de llegada" tras una serie de avances en los ámbitos de la ciencia y la técnica (*modernización*), como de cambios económicos y sociales asociados al capitalismo, al tiempo que se incorpora a la misma la idea de progreso.[43]

En cuanto a la modernidad como concepto estético su utilización se ha ubicado en el siglo XIX, reconociéndose a Baudelaire como quién habría sido el primero en usarla en el sentido

[41] Diccionario de la Real Academia Española, en adelante DRAE, en http://dle.rae.es/?id=PUOBMHQ [23 de abril de 2016]; Calinescu, 2003: 27. El significado de *modernus* como "el que ahora en nuestro tiempo es nuevo y presente" está tomado de Calinescu, así como la ubicación del origen de la palabra en la Edad Media. El resto de la información es del DRAE.
[42] Calinescu, 2003: 34.
[43] Nieto, 2011: 156.

que dio origen a la significación actualmente empleada en este ámbito.[44] Como lo señala Calinescu, si bien no es claro en qué momento empieza a hablarse de dos modernidades distintas, "[l]o que si es cierto es que en algún momento durante la primera mitad del siglo XIX una separación irreversible tuvo lugar entre la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental […] y la modernidad como concepto estético" (Calinescu, 2003: 55). Como veremos más adelante, el surgimiento del modernismo estético está relacionado con la modernidad histórica de su tiempo y sus valores.

La consagración de Baudelaire como el primer teórico de la modernidad estética se deriva de lo que serían sus planteamientos en *El pintor de la vida moderna,* un texto -escrito en 1859 y publicado en 1863- marcado por reflexiones acerca del arte y la belleza; el pasado y el presente; y sobre todo, acerca de lo que para él sería la "modernidad", y en consonancia con este planteamiento, lo que podrían ser los rasgos para reconocer al artista "moderno".[45] Para ejemplificar su planteamiento Baudelaire escogió al pintor Constantine Guys (1802-1892) -referido en el texto como el Sr. G.-, un pintor parisino de origen holandés, de quién dice "[h]a buscado por todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida del presente, el carácter de lo que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*" (Baudelaire, 1995: 137), una búsqueda en la que

[44] Según Calinescu, aun cuando el término "modernidad" –*modernité*- fue usado por Chateubriand (1768-1848) dos décadas antes que Baudelaire, el sentido no fue el estético planteado por el poeta, sino como un adjetivo despectivo para referirse "a la mezquindad y banalidad de la vida 'moderna'". Señala además, que Stendhal (1783-1842) se habría anticipado a Baudelaire, no en cuanto al uso del término "modernidad" –que no lo usó-, pero sí en cuanto a su visión del romanticismo, que se aproximaría a lo que más adelante sería para Baudelaire la modernidad (Calinescu, 2003: 55-57).

[45] Como anota Marshall Berman "La modernidad, la vida moderna, el arte moderno, son términos que aparecen incesantemente en la obra de Baudelaire; y dos de sus grandes ensayos, el breve <<Heroísmo de la vida moderna>> y el más largo, << El pintor de la vida moderna>> […] fijaron el programa de todo un siglo de arte y pensamiento" (Berman, 1989: 13). Berman cita a los poetas Paul Verlaine (1844-1896) y Théodore de Banville (1823-1891), como unos de los primeros pensadores que resaltaron no sólo la modernidad en Baudelaire, sino sus ideas acerca del hombre y el artista moderno, las que serían luego retomadas por diversos autores hasta posicionarlo al nivel que hoy se le reconoce. Entre sus contemporáneos vale la pena destacar también el reconocimiento de Gustave Flaubert (1821-1880), quién en una correspondencia, agradeciendo un ejemplar de *Las flores del mal,* le expresaría: "Ha encontrado usted el modo de renovar el romanticismo, no guarda similitud con nadie (que es la cualidad más importante)" (Gay, 2007: 56). Sería extensa la lista de reconocimientos a Baudelaire por sus aportes a la teorización de la modernidad estética. Mencionemos para cerrar esta nota lo que dice Jürgen Habermas: "El espíritu de la modernidad estética asumió claros contornos en la obra de Baudelaire. Luego la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo" (Habermas, 2008: 21). Baudelaire no sólo marca un camino teórico para un cambio estético en la pintura, sino que él mismo representa también el cambio en la poesía, terreno en el que comparte méritos con otros poetas, entre ellos, Rimbaud y Mallarmé (Juanes, 2010: 140).

se intenta "extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio" (Baudelaire, 1995: 91).

Son varios los elementos contenidos en estas sentencias, que sumados a la definición explícita que Baudelaire hace de la modernidad como "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo inmutable" (Baudelaire, 1995: 92), nos permiten una primera aproximación al sentido de lo expresado. La modernidad estética tendría que ver entonces con el presente, con la vida del momento de cada quien, un presente que sería pasajero, pero en el que, aún en medio de la fugacidad del instante, habría posibilidades para la búsqueda de la belleza. El énfasis de Baudelaire en el presente tiene que ver no sólo con el hoy como materia prima para el trabajo del artista, sino también con la manera como se aborde su representación, vale decir, sin necesidad de aportarle belleza a partir de referentes clásicos, cuyo estudio valdrá la pena como camino para aprender el oficio, más no como camino para "comprender el carácter de la belleza del presente" (Baudelaire, 1995: 92). Como señala el autor, "por mucho que se ame la belleza general, expresada por los poetas y artistas clásicos, no por ello deja de cometerse un error cuando se ignora la belleza particular, la belleza de la circunstancia" (Baudelaire, 1995: 75).[46]

Es preciso resaltar que para Baudelaire lo bello presenta una constitución dual en la que uno de los elementos es el circunstancial, consideración que nos permite entender su llamado a que el artista de la modernidad se detenga en la apreciación de los eventos del momento. Para acercarnos a sus ideas veamos la manera como Baudelaire define lo bello:

> "Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigestible, inapreciable, inadecuado, inapropiado a la naturaleza humana".
>
> (Baudelaire, 1995: 78)

[46] Anota Baudelaire "¡Ay de aquel que estudia en lo antiguo algo más que el arte puro, la lógica, el método general! Por dedicarse demasiado a él, pierde la memoria del presente, abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia" (Baudelaire, 1995: 94).

Baudelaire no desprecia la belleza absoluta, eterna, general que siempre persiguieron los artistas. Sin embargo, le preocupa que, aferrados a esa visión de la misma, éstos continúen buscándola en las obras del pasado, dejando a un lado el otro componente de lo bello, y que, por este camino, aspectos propios del estilo clásico –que nada tienen que ver con el tema que desee abordar el artista- sean introducidos en las composiciones, y que además, en aras de preservar tal estilo, se llegue , por ejemplo, a suavizar las formas –"redondeando ángulos voluntariamente"-, situación que trae como consecuencia un "allanado de las condiciones de la vida" y un aminoramiento de "sus fulgurantes destellos" (Baudelaire, 1995: 137). Con lo anterior Baudelaire deja clara su posición en dos aspectos: primero, la necesidad de que el artista moderno rompa con las convenciones de los cánones clásicos; y segundo, la importancia de que se enfoque en acercar el arte a la vida tal y como ésta se presenta, con la convicción de que allí también hay belleza.[47] Es esto lo que en su criterio logra el Sr. G, "[c]on frecuencia raro, violento, excesivo, pero siempre poético, [quien] ha sabido concentrar en sus dibujos el sabor amargo o embriagador del vino de la vida" (Baudelaire, 1995: 137).

Las ideas de Baudelaire para perfilar la estética de la modernidad, además de apuntar hacia nuevas fuentes para la búsqueda de la belleza y hacia una emancipación de las reglas del pasado, señalarán también la manera en la que el artista debería aproximarse a sus nuevos objetivos. En primer lugar, Baudelaire ve al artista moderno como un "*hombre de mundo"*, es decir una persona activa que interactúa más allá del encierro de su taller y que no vive sólo para el arte, sino que se inquieta por lo que le rodea, que "se interesa por el mundo entero; [que] quiere saber, comprender, apreciar todo lo que pasa en la superficie de nuestro esferoide"; alguien muy distinto de lo que sería el artista tradicional, aquel a quién Baudelaire ve como circunscrito a un círculo de pensamiento muy limitado -"brutos muy hábiles, simples peones, inteligencias de

[47] Este acercamiento a la concepción de belleza en la modernidad estética según Baudelaire, además de lo ya señalado, deja ver también que, pese a las grandes rupturas que plantea el autor, la idea de la presencia de la belleza, aunque con un nuevo énfasis hacia su dimensión relativa y –dentro de ésta- hacia la valoración de lo contingente, se mantiene como uno de los elementos fundamentales en la obra de arte. Serán las vanguardias artísticas las encargadas de plantear la reflexión acerca de la relación no necesariamente vinculante entre el arte y la belleza. Como anota Domínguez H., las vanguardias demostraron que "la relación entre arte y estética, que se consideraba definitoria y se daba por sentada, en realidad no lo era. Eso era también un golpe contra la belleza, la categoría estética predominante" (Domínguez H., 2010: 4).

pueblo, sesos de aldea"-, alguien "que vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político", alguien dedicado a un oficio, un "especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba" (Baudelaire, 1995: 83).[48]

En adición a lo anterior, Baudelaire se refiere al Sr. G como un ser "dotado de una imaginación activa", con lo que pareciera querer enfatizar el rol que la imaginación del artista moderno debe jugar en el proceso creativo, pero además, otro elemento primordial en este artista será su capacidad para traducir "fielmente [en la obra] su propias impresiones" (Baudelaire, 1995: 91, 96).[49] Si entendemos por impresión el "[e]fecto o sensación que algo o alguien causa en el ánimo", Baudelaire está haciendo a un lado el afán de imitación de la realidad -propio de la pintura *realista* de su tiempo-, para dar paso a la representación de la manera como el artista siente esa realidad.[50] Pareciera entonces que Baudelaire sitúa al artista frente a la vida de su tiempo y le despoja de las influencias externas y pasadas, para confrontarlo consigo mismo, forzándolo así a entender la producción de arte como un ejercicio libre e individual, en el que, además de la habilidad con los medios de trabajo, se requerirá una visión crítica del mundo, para hacer de la obra una actividad para el pensamiento y la imaginación. Como puntualiza Calinescu:

> [P]ara Baudelaire <<la modernidad>> no es una <<realidad>> que el artista deba copiar, sino una obra de su imaginación por la que, finalmente, penetra trascendiendo la banalidad de las apariencias observables en un mundo de <<correspondencias>>, donde lo efímero y lo eterno son uno. Desde Baudelaire, la estética de la modernidad ha sido *consistentemente* una estética de la imaginación, opuesta a cualquier tipo de realismo.
>
> (Calinescu, 2003: 68)

[48] Hemos utilizado el término "tradicional" para referirnos a lo que serían los artistas no modernos. Sin embargo, no es este un término usado por Baudelaire, quién se refiere a éstos como "los artistas", y como ya hemos anotado, lo que sería el artista moderno, estaría descrito a través de las alusiones al Sr. G.

[49] Baudelaire no nos dice directamente a que se refiere con imaginación activa, pero nos deja ver el sentido de lo expresado cuando contrapone ésta a la idea de imaginación mediocre así: "Si un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, teniendo que pintar una cortesana de nuestro tiempo, *se inspira* (es la palabra consagrada) en una cortesana de Ticiano o de Rafael, es infinitamente probable que haga una obra falsa, ambigua y oscura" (Baudelaire, 1995: 94).

[50] La definición de "impresión" ha sido tomada del DRAE. En http://dle.rae.es/?id=L6lME04 [29 de abril de 2016].

¿Cuál es esa realidad, ese presente al que con tanta insistencia se refiere Baudelaire? A través de lo que contempla el Sr. G, Baudelaire nos deja saber que se refiere a la gran ciudad, a paisajes que no son los del campo, sino a paisajes urbanos, "paisajes de piedra acariciados por la bruma golpeados por los cachetes del sol" (Baudelaire, 1995: 88); aquellos del movimiento, la moda, los coches, los mozos y los criados; los de las multitudes y el anonimato. Aparece entonces otra diferencia en los planteamientos del arte moderno, tal vez sea el momento de dejar a un lado los paisajes del romanticismo y del realismo, para volver la mirada a la vida en la ciudad, espacio donde en medio de un ritmo de vida diferente, hay nuevas posibilidades para el arte. Con el artista moderno delineado por Baudelaire nos encontramos frente a un artista ubicado en un momento particular –el de la Francia finisecular- una época en la que se acentúa la preponderancia de lo urbano, marcada por los contrastes entre una burguesía decadente y las miserias de los demás, así como por lo que De Micheli llama la ruptura de la "unidad espiritual y cultural" presente en buena parte del siglo" (De Micheli, 2009: 17).[51]

Hemos revisado las ideas con las que Baudelaire sienta las bases de la modernidad estética.[52] Nos proponemos ahora profundizar en la manera como ésta se desarrolló, y para esto, uno de los autores en que nos apoyaremos es Rafael Gutiérrez Girardot con su texto *Modernismo* (1983), escrito que si bien está enfocado al movimiento del mismo nombre como configuración literaria, no por esto deja a un lado su estudio como manifestación artística, lo que lo hace valioso en nuestro interés por encontrar categorías que nos permitan caracterizar el arte moderno.[53] Para Gutiérrez Girardot, la situación que se vive en la Francia de fines del siglo XIX, no es exclusiva de aquel territorio, sino que de alguna manera se vive también en España y Latinoamérica, y corresponde a la crisis de una sociedad en la que el sistema de valores propios de la burguesía gradualmente asentada en las ciudades, había transformado las mentalidades -prevalencia del

[51] Para De Micheli -*Las vanguardias artísticas del siglo XX*-, el surgimiento del arte moderno no puede ser visto como una "simple ruptura estética", pues desde su perspectiva, éste "no nació por evolución del arte del siglo XIX" sino de "una ruptura con los valores decimonónicos", una ruptura de la "tendencia revolucionaria de fondo en torno a la cual se organizaron [en aquel siglo] el pensamiento filosófico, el político y el literario, la producción artística y la acción de los intelectuales" (De Micheli, 2009: 17). Para el autor, un siglo marcado por el espíritu revolucionario entraba en crisis y los signos de la misma –que ya se dejaban ver en diferentes ámbitos- se hicieron cada vez más evidentes luego de la derrota de la Comuna de París en 1871.

[52] Autores como Theodor Adorno (1903-1969) llaman moderno al arte producido desde Baudelaire, abarcando en este concepto "los antecedentes de los movimientos de vanguardia, los propios movimientos y la neovanguardia" (Bürger, 2000: 117).

[53] El texto Gutiérrez Girardot es también de interés para nosotros dado que estudia el movimiento desde una mirada en la que interrelaciona la situación de América y de Europa en los tiempos del mismo.

interés privado, la utilidad, el hedonismo, el lujo, la riqueza, la "democracia"- (Gutiérrez G., 1983: 43).[54]

Es esta la sociedad en la que el artista vive, y que poco a poco se va volviendo objeto de su rechazo; sin embargo, a pesar de todo, éste no huye de la misma, sin que esto quiera decir que se adhiera a sus valores. En este sentido Gutiérrez Girardot -retomando a Hegel- considera que el artista finisecular fue un "anfibio", un ser que "tenía una 'doble vida"', alguien que "'tiene que vivir en dos mundos que se contradicen, de modo que en esta contradicción la conciencia también deambula y, lanzada de un lado al otro, es incapaz de satisfacerse en el uno y el otro lado"' (Gutiérrez G., 1983: 57, 37).[55] Una de las salidas a esta situación es la evasión, sin que esto signifique una huida de la realidad. Según Gutiérrez Girardot, el artista niega el presente, pero "no hace otra cosa que vivir en esa realidad que detesta", y sobrelleva esta condición abriendo espacios para refugiarse en su interior y explorando allí otros mundos (Gutiérrez G, 1983: 56). Estas exploraciones, darán como resultado trabajos en los que el sello distintivo será la provocación. El artista dejará ver su rechazo al mundo en que vive a través de obras en las que el deseo de asombrar al burgués –"épater le burgeois"- será una de las características fundamentales (Gutiérrez G., 1983: 59).[56]

[54] Anota Gutiérrez Girardot que ese sistema de valores propio de la sociedad burguesa impacta a toda la población, determinando "tanto el comportamiento de un comerciante como el del campesino que huye del campo en busca de 'mejor suerte', de ascenso social, de enriquecimiento en la ciudad" (Gutiérrez G., 1983: 43). Además de las consecuencias de estos cambios al interior de Europa, los mismos tendrán impacto en América Latina y Norteamérica a donde emigrarán miles de personas en búsqueda de ese ideal. El autor precisa que, si bien en las sociedades de habla española no hubo realmente una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la misma "se impusieron en todas ellas y, junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos" (Gutiérrez G, 1983: 44). No nos detendremos a revisar las condiciones particulares de América Latina en esta etapa de nuestro trabajo por cuanto abordamos este aspecto en el siguiente capítulo en el que estudiamos el contexto en el que se desarrolla nuestro objeto de estudio; sin embargo, es pertinente aclarar, que en medio de las similitudes en la situación de este continente respecto de lo que se vivía en Europa, también hay grandes diferencias, pues como lo deja ver Roque-Baldovinos, estamos frente a niveles de avance de la modernización desiguales –más rezagados en este lado del mundo-, lo mismo que sucede en cuanto a la actitud frente al progreso –que es anhelado en estas tierras-, así como lo que sucede en campos como el de la implementación de la reformas liberales, que apenas prosperaban en los países más adelantados de la región (Roque-Baldovinos, 1995: 229-248).

[55] El término "anfibio" según Gutiérrez Girardot, lo usa Hegel para referirse al burgués de su tiempo, confrontado de un lado por la realidad de la vida terrenal, y del otro por las ideas eternas, el reino del pensamiento y de la libertad (Gutiérrez G., 1983: 37).

[56] El interés por asombrar al burgués no será algo a plasmar únicamente en la obra, pues más que una acción particular, estamos ante una actitud del artista moderno que se hará evidente a través de diferentes acciones. "Épater le bourgeois" será la expresión –de origen francés- que se popularizará como lema para referirse a dicha actitud. Para el uso y significado de la expresión, véase Sobejano, Gonzalo (s.f.). "'*Épater le bourgeois' en la España literaria de*

Además del concepto de "anfibio" usado por Gutiérrez Girardot para caracterizar al artista moderno, de su trabajo nos interesan los conceptos de *secularización* y el de *cosmopolitismo*. Respecto al primero, se refiere el autor al proceso que empezó a darse en tiempos de la ilustración y se extiende en el siglo XIX, y que tiene que ver la llamada "muerte de Dios" o "ausencia de Dios", "un proceso 'por el cual partes de la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos'" (Gutiérrez G., 1983: 95). No será éste un asunto menor, pues al dejar a un lado la divinidad se produce una pérdida de orientación que generará una búsqueda de nuevos asideros, pues los soportes y las certezas que daba la religión han sido dejadas de lado. Como señala Gutiérrez G. citando a Erich Heller "todas las maneras de pensar y de sentir, a las que la fe cristiana-trascendente dió su cuño […] perdieron su validez con el fin de la religión; [será necesario] sustituirlas […]; acomodar el pensamiento y el sentir a la realidad de un mundo de inmanencia absoluta" (Gutiérrez G., 1983: 88). Para el caso del mundo hispano la pérdida de la fe estará acompañada por el temor al ateísmo y por la duda.[57] Como resultado de la secularización, el mundo se "desmiraculiza", pero simultáneamente se produce una "sacralización" del mismo en torno a nuevos ideales como vendrían a ser "la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre [y] el servicio a la nación" (Gutiérrez G., 1983: 82).[58]

El artista finisecular no es ajeno a la muerte de Dios, en medio de ese proceso de racionalización de la vida, también experimenta la sensación de pérdida, y en consecuencia hace sus propias búsquedas, irá a la caza de nuevas mitologías y de nuevos símbolos, situación que pondrá en evidencia la marginalidad del arte en los nuevos tiempos, dado que sus hallazgos y propuestas ya no tendrán el poder de convocatoria de otras épocas, y se limitarán al campo del arte. Desde la perspectiva de Gutiérrez Girardot, las nuevas exploraciones del artista, reflejan "la búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro y se mueve en una serie de

1900", en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pater-le-bourgeois-en-la-espaa-literaria-de-1900-0/html/0231ad36-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html [12 de mayo de 2016].

[57] Con la secularización, según lo anota el autor, si bien es cierto que el artista se libera de las ataduras religiosas, no quiere esto decir que lo religioso desaparezca del todo, pues será corriente ver cómo el lenguaje religioso es introducido en la literatura para tratar temas profanos.

[58] Gutiérrez G. hace un recorrido por el positivismo "materialista" y el krausismo espiritualista, dos corrientes que en su concepto habrían delineado los caminos de la secularización en América Latina (Gutiérrez G., 1983: 79-84).

'correspondencias' no sólo sensoriales– sino también espirituales, no sólo paralelas sino contradictorias", que se manifiestan en su trabajo a manera de "oscilaciones entre el mundo del arte autónomo y la realidad" (Gutiérrez G., 1983: 104).

Sobre el arte autónomo anota el autor que éste se movió en dos caminos que lo apartaban de la realidad; por un lado, el de la "utopía vaga", y por el otro, el de la "torre de marfil", aquel sendero del aislamiento en su mundo autónomo, persiguiendo el sueño de un mundo mejor (Gutiérrez G., 1983: 96). Coincidiendo con Gutiérrez G., Calinescu resalta la relación entre la muerte de Dios –que para él es esencialmente un distanciamiento del cristianismo- y el surgimiento del pensamiento utópico. El profesor de origen rumano considera que "directamente vinculado con el declive del rol tradicional del cristianismo está el poderoso surgimiento del utopismo", y añade que "el fervor por la utopía –bien sea de forma directa o positiva o como reacción y polémica- se extiende por todo el espectro intelectual de la modernidad desde la filosofía política hasta la poesía y las artes" (Calinescu, 2003: 76).[59]

En relación con otro concepto de Gutiérrez G. que nos interesa, el cosmopolitismo, alude el autor a la manera como en Hispanoamérica en la segunda mitad del s. XIX, las grandes ciudades se inundan con nuevas edificaciones en las que tanto la burguesía, como el estado, en un afán de embellecimiento retoman toda clase de estilos arquitectónicos europeos –principalmente franceses-, conformando así lo que el autor denomina como "grandes pastiches", es decir un eclecticismo arquitectónico que es a su vez reflejo del espíritu de una época en la que se arrasa un pasado y se resucitan otros, la misma en la que, paralelamente a esta cosmopolitización urbana -que se da tanto en el exterior como en el interior de las edificaciones-, se produce también la cosmopolitización en la manera de ser de las personas (Gutiérrez G., 1983: 114-119).[60]

[59] El arte del siglo XX estará marcado por las utopías, bien desde la relación con la persecución de las mismas –como sucede con el caso de las vanguardias-, bien desde el desencanto de lo que pudo haber sido y no fue –como sucede en la segunda mitad del siglo con el fin de las utopías en las que los individuos habían fundado sus esperanzas-.

[60] Anota Gutiérrez Girardot, que si bien aquella París de Haussman y Violet-le-Duc fue el referente para muchas de las imitaciones realizadas en Hispanoamérica, ella "constaba [también] de grandes pastiches" Gutiérrez G., 1983: 114). Es preciso anotar que el cosmopolitismo aparece también en la literatura, campo en el que Octavio Paz anota acerca del mismo que fue "la tendencia predominante en la fase inicial" de los modernistas hispanoamericanos, y que las tensiones entre el cosmopolitismo y lo local fueron características en este movimiento (Paz, 2013: 456).

En otras palabras, en una época de cambio y de búsqueda de nuevas posibilidades, no todo es nuevo, también aparece la reproducción de lo que otros han hecho. Con todo esto, lo que nos dejan ver tanto Baudelaire, como Gutiérrez Girardot es que los tiempos en los que surge el denominado arte moderno son tiempos en los que las grandes transformaciones derivadas de la consolidación de la sociedad burguesa se dejan ver en toda su magnitud en los diferentes aspectos de la vida de las personas. Los artistas, como parte del mismo proceso de cambio experimentarán intranquilidad, duda e incertidumbre; pero también el deseo de romper con los viejos cánones, de ir tras nuevos horizontes y de luchar por su autonomía. Es éste el escenario de la modernidad estética, mismo que sirve de antesala a lo que serían los movimientos de vanguardia que radicalizarían los ideales de libertad, de originalidad y de cambio con los que se cerraba el siglo XIX. Como anota Calinescu, "es bastante claro que la vanguardia habría sido difícilmente concebible si no hubiera existido una conciencia de la modernidad distinta y totalmente desarrollada" de la que toma prestados prácticamente todos sus elementos, ampliándolos, exagerándolos y situándolos "en los contextos más inesperados, haciendo que sean a menudo completamente irreconocibles" (Calinescu, 2003: 105).

Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* –texto publicado por primera vez en su versión alemana en 1974-, al referirse a la autonomía del arte, uno de los rasgos de la modernidad estética, y al mismo tiempo uno de los tres conceptos a partir de los cuales Bürger elabora su propuesta –los otros dos serán: praxis vital e institución arte-, considera que la misma se alcanza a finales del siglo XIX con el "esteticismo" hacia el que se mueve el denominado "arte burgués", cuando se libera de los contenidos y "el propio arte se convierte en el contenido del arte", marcando al mismo tiempo lo que sería su separación respecto de la praxis vital, entendiendo por ésta el distanciamiento de "la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa" (Bürger, 2000: 103-104).[61] Bürger pone en evidencia la dificultad que enfrenta la pretendida autonomía del arte –

[61] Como lo señala Helio Piñón en el prólogo a la edición en español de la *Teoría de la vanguardia* de Bürger, el concepto de autonomía del arte es el componente esencial de los planteamientos del autor en torno a la vanguardia. Si bien Bürger critica la separación entre el arte y la vida que se da en el ejercicio de la autonomía propia del esteticismo de fines del s. XIX, también es consciente de las contradicciones que encierra este ejercicio, toda vez que la mencionada "separación del arte de sus conexiones de la vida práctica es un *proceso histórico*, que está por tanto *socialmente condicionado*" y en tal sentido, la pretendida idea de independencia perseguida por el arte autónomo se transforma en "la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto

definida como "el arte por el arte" (Bürger, 2000: 83)- en cuanto a la relación entre la toma de distancia respecto a la praxis vital y la capacidad de crítica que ésta podría tener, es decir, "[l]a libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad", pero al mismo tiempo, "un arte […] separado por completo de ella, pierde con la distancia […] la capacidad de criticarla" (Bürger, 2000: 105).

En otras palabras, alejar el arte de los contenidos asociados a la realidad, y en su lugar centrarse en las posibilidades que cada medio de expresión ofrece -lo que muchos han llamado, una búsqueda autorreferencial- permitiría tomar distancia de la realidad para apreciarla desde una óptica que pudiéramos pensar como más objetiva –menos comprometida-, pero, existiría al mismo tiempo la posibilidad de que el distanciamiento fuera de tal magnitud que pudiera acabar minando la mirada crítica de la realidad. Según el autor, éste es un punto crucial para el surgimiento de las vanguardias, pues lo que impugnan los movimientos europeos de vanguardia no es, como pudiera pensarse, "una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres", misma que no fue nunca cuestionada por el modernismo, en una época en la que el ámbito de la estética se había convertido en el fundamento del desarrollo del arte (Bürger, 2000: 103).[62]

Las manifestaciones de los movimientos de vanguardia apuntan hacia reconducir el arte hacia la praxis vital, pero de una manera tal que ambas formen una unidad sin separación de los dos ámbitos, es decir, "una praxis [que] es estética y un arte práctico" (Bürger, 2000: 106).[63]

a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una <<esencia>> del arte)" (Bürger, 2000: 99). En otros términos, la autonomía del arte no puede considerarse como inherente a la práctica artística en tanto es ante todo una categoría histórica. Bürger, previa aclaración de que éste no es un proceso directo, traza las que serían las coordenadas del origen del arte autónomo, relacionándolo con el surgimiento de la sociedad burguesa y la correspondiente escisión del sistema cultural respecto del económico y político, escenario en el que "las imágenes tradicionales del mundo, infiltradas por la ideología básica del intercambio justo, separan a las artes del contexto de las prácticas rituales" (Bürger, 2000: 65).

[62] Por *institución arte* Bürger se refiere "tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras" (Bürger, 2000: 62).

[63] Uno de los aspectos que le interesa resaltar a Bürger tiene que ver con la finalidad del arte. Para el autor, cuando se logra esa unidad praxis estética-arte práctico, la preocupación por la finalidad del arte pasa a un segundo plano dado que, al no dominar ninguno de los dos ámbitos, al no ser evidente su separación, "no se puede reconocer una finalidad, simplemente porque ya no rige la separación […] que requiere el concepto de finalidad" (Bürger, 2000: 106). Caso distinto, cuando en la obra domina uno de los ámbitos señalados, situación en la que se hará evidente una finalidad y el abandono de la otra.

Aclara Bürger que no es que los vanguardistas intenten integrar de nuevo el arte en la praxis de la racionalidad de los fines de la cotidianidad burguesa a la que ya nos hemos referido -pues comparten la reprobación del mundo ordenado conforme a tales fines-, sino que, por el contrario, su interés se orienta hacia "una *nueva* praxis vital" (Bürger, 2000: 104). Así las cosas, los movimientos históricos de vanguardia no están en contra de procedimientos particulares del proceso artístico, sino que, niegan las características fundamentales del arte autónomo: "la separación del arte respecto de la praxis vital, la producción individual y la consecuente recepción individual" (Bürger, 2000: 109); y además, rechazan de plano la institución arte, es decir el arte de su época en su conjunto, propósito que según el autor logran el dadaísmo y el primer surrealismo.[64]

Apoyado en el concepto de *autocrítica del presente* de Marx (la comprensión del pasado parte de un proceso de autocrítica del presente), Bürger plantea que "sólo cuando el arte alcanza el estadio de la autocrítica es posible la 'comprensión objetiva' de épocas anteriores en el desarrollo artístico", nivel al que se llega con los movimientos de vanguardia (Bürger, 2000: 62). Para este autor lo verdaderamente revolucionario de la vanguardia fue el haber arrasado con el concepto de lo que define como "obra orgánica", y ofrecer uno nuevo radicalmente diferente que llama "obra inorgánica" (Bürger, 2000: 116). Bürger establece una diferencia de fondo entre estos dos tipos de obra a partir del concepto de unidad. "En un sentido general, la obra de arte se establece como unidad de generalidades y particularidades", pero esta unidad no se realiza de la misma manera en diferentes épocas del desarrollo del arte (Bürger, 2000: 112). Así, en las obras orgánicas –que el autor refiere como simbólicas- "la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones", y en las obras inorgánicas –alegóricas- "entre las que se encuentran las obras de

[64] Bürger, a manera de ejemplo aclara la diferencia entre el impacto de los *ready-made*s de Duchamp, y casos como los que pueden darse por ejemplo cuando un artista de nuestro tiempo manda "un tubo de estufa a una exposición". En este último caso, el artista espera que su obra tenga acceso al museo, mientras que Duchamp pretendía "hacer volar la institución del arte" (Bürger, 2000: 55). Con la respectiva salvedad respecto a las diferencias entre unos y otros, Bürger, además del dadaísmo y el primer surrealismo, incluye también entre los movimientos históricos de vanguardia a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre que también rechazaba el arte de su época en su totalidad. Lo mismo hace con el cubismo, no por perseguir el mismo propósito, sino por haber cuestionado "el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento" (Bürger, 2000: 54). Para Bürger, la autoridad universal de los sistemas de representación tradicionales, aquellos que habían estado vigentes en los últimos 500 años, se acaba a principios del siglo XX cuando se consolida el proceso que iniciara Paul Cézanne (1839-1906), quién dando continuidad a la descomposición de las formas emprendida por los impresionistas, iría un paso más adelante, dejando a un lado la preocupación por la perspectiva (Bürger, 2000: 122). Aclara el autor que "los movimientos históricos de vanguardia no sólo pretenden romper con los sistemas de representación tradicionales, sino que aspiran a una superación de la institución arte en general (Bürger, 2000: 123).

vanguardia, hay mediación" (Bürger, 2000: 112). Aclara Bürger que no se trata de que la obra de vanguardia niegue la unidad en general, sino un tipo específico de unidad, "la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas" (Bürger, 2000: 112).

Antes de adentrarnos en las diferencias entre los dos tipos de obras planteados por Bürger, consideramos necesario aproximarnos al concepto de alegoría propuesto por el autor –retomando a Walter Benjamin-, pues en él se fundamenta el concepto de obra inorgánica, que será a su vez el pilar para el estudio de las obras de vanguardia propuesto por el autor, así como para el acercamiento al arte contemporáneo, en el que el carácter alegórico es considerado como una de sus características.[65] Resalta Bürger que la categoría de alegoría reúne dos conceptos claves de la producción de lo estético: uno, lo relativo al "tratamiento del material (separación de las partes de su contexto)"; y dos, lo que tiene que ver con "la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido) (Bürger, 2000: 132). Lo alegórico toma una parte de la totalidad del contexto vital, y apartándola, la despoja de su función y sentido original; y luego, a partir de la unión de esas partes –de diversas procedencias- crea un sentido nuevo que nada tiene que ver con el contexto inicial de las mismas. En alusión a estos conceptos consideramos oportuno retomar a Benjamin y su visión sobre la manera en que procedimientos como el montaje o el collage operan en la estrategia alegórica:

> La mentalidad alegórica selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea de si pueden o no combinarse: este sentido con aquella imagen, o esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible, ya que no mantienen ninguna relación orgánica.
>
> (Buchloh, 2004: 91)[66]

[65] Para el desarrollo del concepto de la obra de arte inorgánica, Bürger se apoya en el concepto de alegoría de Walter Benjamin (1892-1940). Según Bürger, Benjamin desarrolló el concepto para la literatura barroca, pero lo hace desde el contacto con las obras de vanguardia, razón por la que, prescindiendo de algunos aspectos específicamente aplicables a dicha literatura, lo considera como una teoría válida para el estudio del arte de vanguardia toda vez que "permite distinguir en el plano del análisis los aspectos de la producción y el efecto estético" (Bürger, 2000: 130, 132).

[66] Walter Benjamin citado por Benjamin Buchloh (1941) en *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en al arte contemporáneo* (Buchloh, 2004: 91). Además de Buchloh, son varios los autores que exploran el uso de la alegoría en el arte contemporáneo, dentro de éstos sobresale Craig Owen (1950-1990), quién en su trabajo *El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad* –véase (Wallis, 2001: 201-235)- explora el renacimiento de la alegoría en diferentes aspectos de la cultura contemporánea, entre ellos, la práctica y la crítica de las artes plásticas. También

Acerca del montaje, anota Bürger que en cierta medida "puede servir como principio básico del arte vanguardista". Tomando como ejemplo los primeros *collages* cubistas, en los que se le incorporan a la pintura materiales que no han sido producidos por el artista –como por ejemplo un trozo de cesta para el caso de una obra de Picasso-, Bürger ve en el uso del montaje un acto vanguardista concreto como es la destrucción de la unidad de la obra por cuenta del ejercicio de la subjetividad del artista, un caso en el que además se ha roto con el sistema de representación enfocado en la reproducción de la realidad tal y como se presenta ante los ojos (Bürger, 2000: 140).

Con relación a las diferencias entre la obra orgánica -la producida por el artista que Bürger denomina "clasicista"- y la obra inorgánica –aquella del artista vanguardista-, además de la diferencia de fondo en torno a la unidad, el autor establece otras distinciones como son: primero, la relación material-significado, que para el clasicista implica vincular un material con un significado dado que le confiere su valor, mientras que para el vanguardista, no hay tal significado preestablecido, sino que éste es asignado por el artista a lo que para él es un "signo vacío", es decir, el artista de vanguardia arranca los materiales de un contexto dado en el que éstos cumplen una determinada función y adquieren un significado, y se atribuye el derecho de darles un nuevo uso y significación; segundo, la relación totalidad-fragmentación en el manejo del material, que en el caso del clasicista corresponde a ver el "material como una totalidad", y, en el caso del vanguardista, a romper esa totalidad y optar por la fragmentación, es decir, "la obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos" que se reúnen con el propósito de establecer un sentido ; tercero, en lo que respecta a la apariencia, la obra orgánica pretende dar la apariencia de natural –que no se note el artificio-, mientras que la vanguardista "se ofrece como producto artístico, como artefacto" en el que se deja ver que se trata de una obra "montada sobre fragmentos" (Bürger, 2000:132-133).

José Luis Brea (1957-2010), quien se acerca a este tema en obras como *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura,* originalmente publicado en 1996, véase (Brea, 2009); y *Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad,* trabajo de 2007*,* véase (Brea, 2009).

Estas diferencias constitutivas de las obras y de sus procesos creativos, tendrán impacto en la recepción de las mismas, pues el método de apropiación que el receptor se había formado para la obra orgánica –aquel fundamentado en "[l]a suposición de una necesaria armonía entre el sentido de las partes y el sentido del todo"- será inapropiado para acercarse a la obra inorgánica en la que ya no encontrará aquella "impresión general que permitía una interpretación de sentido" (Bürger, 2000: 145). Veamos a continuación lo que nos dice Bürger:

> La obra orgánica pretende una impresión global. Sus momentos concretos, que sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, remiten siempre, al observarlos por separado, a esa totalidad. Los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen, en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra. En la obra de vanguardia sólo pude hablarse en sentido restringido de <<totalidad de la obra>> como suma de la totalidad de los posibles sentidos>>.
>
> (Bürger, 2000: 136)

Aparece así una de las posibles reacciones que generará la obra inorgánica, el *shock* del receptor frente a la dificultad para aproximarse a un pretendido sentido que esperaba encontrar en la obra. Según Bürger, es esta una manera como el artista de vanguardia busca no sólo acabar con el predominio de lo estético, sino también cuestionar al receptor "acerca de su particular praxis vital" y sobre "la necesidad de transformarla" (Bürger, 2000: 146). Con todo lo anterior, es claro, que la obra inorgánica demanda una aproximación diferente y un rol más activo de parte del receptor, pues al no poder resignarse a describir el sentido de una parte de la obra; éste intentará "entender el propio carácter enigmático" de la creación, y como una manera de hallar la clave del mismo, tratará de descubrir los "principios constitutivos de la obra". (Bürger, 2000: 147).[67]

[67] Las ideas de Bürger sobre la dificultad que tiene el receptor para encontrar un sentido dado en la obra vanguardista presentan cierta correspondencia con los planteamientos de Umberto Eco en *Obra abierta*. Eco define la obra de arte como "un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante", y bajo esta mirada se refiere a la posibilidad de abordarla como "abierta" y, retomando a Pousseur, señala para ésta una poética que tiende a "promover en el intérprete 'actos de libertad consciente', a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra" (Eco, 1992: 15, 34).

Bürger llama la atención sobre la necesidad de aceptar que, ante los cambios en el objeto artístico vanguardista, se requiere una nueva comprensión del mismo, aspecto que también implica cambios a nivel de los procedimientos para su aprehensión científica. A este respecto el autor propone que, si bien pareciera que podría ser conveniente una sustitución de la hermenéutica tradicional en favor del procedimiento formal, tal vez sea más adecuado que la hermenéutica se transforme en concordancia con la nueva situación del arte, moviéndose hacia una especie de síntesis de los procedimientos formal y hermenéutico. Para Bürger "[e]l método de análisis formal de obras de arte adquiere gran importancia en el seno de una hermenéutica crítica, a medida que la subordinación de las partes al todo en que se apoyaba la interpretación de la hermenéutica tradicional se ha revelado en función de una estética clásica". Su propuesta apunta a deducir el sentido de la obra como un todo a partir de la exploración de las contradicciones entre las partes que la componen (Bürger, 2000: 149).

Un último aspecto de los planteamientos de Bürger que nos interesa retomar es el correspondiente a su posición sobre la neovanguardia. Al momento de escribir su texto (1974), Bürger considera que la vanguardia ya es historia, pues, aunque hay intentos de dar continuidad a la tradición de los movimientos de este tipo, se vive una fase diferente que él considera de posvanguardista. En su concepto, la llamada neovanguardia –el arte de la segunda posguerra- "institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas", además, el arte de este período no sólo es "autónomo en el pleno sentido de la palabra", y esto quiere decir que contradice la pretensión vanguardista de una integración del arte con la praxis vital, sino que utiliza con fines artísticos procedimientos inventados por los vanguardistas con propósitos antiartísticos (Bürger, 2000: 113-115).[68] En síntesis, aunque los movimientos de

[68] Como ejemplo posvanguardista del uso con fines artísticos de procedimientos ideados por los vanguardistas con intenciones antiartísticas, Bürger se refiere a la repetición del *"objet trouvé"* y a la manera como éste perdió su carácter antiartístico desde el momento en que encontró su lugar en el museo -el autor define el *objet trouvé* como "la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual, sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión entre el arte y la praxis vital"- (Bürger, 2000: 114). Pareciera que Bürger usa aquí el término *objet-trouvé* en el mismo sentido del ready-made, sin embargo, aunque algunos autores emplean ambos términos como sinónimos, otros incluyen a los ready-mades dentro de las posibles variantes del *objet-trouvé*, y otros los distinguen por la indiferencia respecto a lo visual en la elección del primero y la consideración de dicho aspecto –cualidades estéticas- en el segundo. Al respecto vale la pena retomar las palabras de Marcel Duchamp en 1962 cuando decía que "[e]n el neodadá emplean los << ready-made>> para descubrir en ellos 'valor estético'. Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora los admiran como lo bello estético"- Duchamp citado por Marchán Fiz-. Sobre las diferencias entre el dadaísmo y el arte Pop/dadá-pop, véase Marchán Fiz, 1994:

vanguardia produjeron cambios trascendentales en el campo del arte –como el paso de la obra orgánica a la inorgánica-, el contexto de la neovanguardia es otro, y los medios propuestos por los vanguardistas no sólo fueron institucionalizados, sino que perdieron a su vez buena parte del efecto de shock que perseguían. Como anota Bürger, una vez la manifestación artística retadora "se acepta en los museos, la provocación no tiene sentido, se convierte en lo contrario" (Bürger, 2000: 107). Lo que pudiera ser una denuncia al mercado del arte, termina siendo un sometimiento a las condiciones del mismo mercado. En el fondo lo que parece haber sucedido es que "la institución social del arte ha resistido el ataque de la vanguardia" (Bürger, 2000: 113).

Los planteamientos de Bürger, si bien obtienen gran reconocimiento, no estarán exentos de críticas como la de Hal Foster (1955), quién sale en defensa de la neovanguardia a propósito de la descalificación de la misma que plantea Bürger. Por neovanguardia se refiere Foster a un grupo de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que "retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *ready-made* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida" (Foster, 2001: 4). Foster ve en Bürger un enfoque historicista en el que se considera como origen lo que se hace en la vanguardia y repetición lo que se hace en el arte de la posguerra, la llamada neovanguardia. Lo anterior desde una concepción de la historia –según lo que Foster ve en el planteamiento de Bürger- como "puntual y final" según la cual "una obra de arte, un deslizamiento en la estética, ocurre toda a la vez, enteramente significante en su primer momento de aparición, y ocurre de una vez por todas, de modo que cualquier elaboración no puede ser sino un ensayo" (Foster, 2001: 12).[69] Según el crítico norteamericano, lo que se produce en la neovanguardia no es una repetición, sino una recodificación necesaria para lograr la eficacia que se proponía la vanguardia, y si bien es cierto que "la mayor parte de los artistas de los años

36-37; y sobre las diferencias que en sentido estricto podría haber entre el ready-made y el *objet-trouvé,* véase Judovitz, 1998: 97 y Chilvers, 2004: 579.

[69] En relación con esta apreciación de Foster, vale la pena retomar a manera de ejemplo sus cuestionamientos acerca de la manera como se ha construido el estatus que hoy ostentan Duchamp y obras como *Las Señoritas de Avignon* de Picasso: "¿*Apareció* Duchamp como <<Duchamp>>? Por supuesto que no, pero a menudo se lo presenta como nacido de una pieza de su propia frente. ¿*Surgieron acaso Les Demoiselles d'Avignon* […] como la cima de la pintura moderna por la que ahora pasan? Obviamente que no, aunque se las suela tratar como inmaculadas tanto en la concepción como en la recepción. El *status* de Duchamp y el de *Les Demoiselles* es un efecto retrospectivo de innumerables respuestas artísticas y lecturas críticas, y lo mismo sucede con el espacio-tiempo dialógico de la práctica vanguardista y la recepción institucional" (Foster, 2001: 10).

cincuenta habían reciclado procedimientos vanguardistas, los artistas de los sesenta tuvieron que elaborarlos críticamente".

Efectivamente hay entre la vanguardia y la neovanguardia una diferencia que Foster considera de grado, pero no de especie y "que apunta a un flujo entre las dos" (Foster, 2001: 7, 13).[70] Desde esta perspectiva, la neovanguardia no sólo no habría invertido la crítica de preguerra de la institución arte, sino que la habría ampliado a través de "nuevos espacios de actuación crítica" y "nuevos modos de análisis institucional", en otras palabras, la neovanguardia sería una "reelaboración de la vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales" que Foster califica como "el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas" (Foster, 2001: 16, 23).[71]

Para cerrar nuestro breve recorrido por los planteamientos de Foster, retomamos a continuación su resumen de los que serían los problemas de la vanguardia, los cuales nos interesan dado que, tanto sus raíces, como la visión crítica de la misma, serán fundamentales para entender lo que será el arte del siglo XX. Se refiere el autor a: "la ideología del progreso, la presunción de originalidad, el hermetismo elitista, la exclusividad histórica y la apropiación por parte de la industria cultural" (Foster, 2001: 7).

En nuestra aproximación al arte del siglo XX, consideramos necesario también recurrir a Arthur Danto quién, desde sus textos acerca del "fin del arte" ha contribuido a la discusión acerca de lo que sucede con el arte de la segunda mitad el siglo XX y a su posible denominación. El filósofo y crítico de arte norteamericano centra su propuesta en torno a lo que denomina el "arte posthistórico" (Danto, 2003: 34) y pone en primer plano del arte de esta época su vinculación con la necesidad de reflexión por parte del observador, en tanto considera estamos en un tiempo en el que cualquier objeto puede ser arte, y la diferenciación entre el objeto artístico

[70] Foster se apoya en el concepto freudiano de *acción diferida* que sintetiza diciendo "Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida" (Foster, 2001: 31).
[71] El comentario relacionado con la últimas tres décadas se asume como un comentario de los años noventa toda vez que la primera edición en inglés del libro –*The return of the real*-se realizó en 1996.

y el no artístico, más allá de lo que percibimos, está en la propuesta del artista, de modo que cualquier aproximación a ésta requerirá necesariamente del pensamiento.[72]

Señala Danto sobre el cambio que implican las propuestas que surgen en los sesentas, que "si se hiciese una investigación sobre lo que es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento" (Danto, 2003: 35). Con relación a su propuesta del arte posthistórico, Danto considera que el arte fue tradicionalmente legitimado por diferentes relatos, pero que los mismos se agotaron, y a partir de entonces, éste se libera y emerge como algo que es otra cosa que no puede reconocerse por unos rasgos determinados que hagan pensar en lo que podría llamarse un estilo.[73] Con el agotamiento de estos relatos, se agotó también el modernismo, mismo que, en sus diferentes versiones, llegó a ser tan definible que podía también caer en caracterizaciones estilísticas. A esto es a lo que se refiere Danto cuando habla del fin del arte, quiere decir "el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos" (Bürger, 2003: 59) .[74] Danto se adhiere a los cambios que se dan en los sesenta y se opone a identificar la esencia del arte con un estilo particular –"lo bueno y lo malo en materia

[72] El ejemplo emblemático de Danto es la obra *Brillo Soap Pads Box* (Andy Warhol, 1964) en la que el artista construye réplicas de empaques de productos de consumo -en este caso cajas para esponjas usadas para lavar-, las cuales son presentadas como arte. Para detalles de la obra véase el Andy Warhol Museum en: http://www.warhol.org/collection/art/artistsperspectives/1998-1-709/ [febrero 17 de 2016].

[73] Al hablar de los grandes relatos de la historia del arte, Danto se refiere a distintas construcciones narrativas en las que se ha enmarcado al arte en diferentes épocas. Un ejemplo de estos relatos puede ser el discurso que establece un museo para la apreciación del arte en determinado sentido. Señala el autor que, por ejemplo, cada uno de los movimientos que se gestaron dentro del modernismo "vio su arte en términos de un relato de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o sólo apenas reconocida" (Danto, 2003: 50-51). Entre los diferentes relatos mencionados por el autor, aparece también el del crítico norteamericano Clement Greenberg (1909-1994), una visión de la pintura moderna condensada en un ensayo titulado *La pintura moderna* (1960), el cual traemos a colación dado que la postura de Greenberg –a favor de un arte de corte formalista con rechazo por cualquier impronta social o política- marcaría buena parte del camino del arte norteamericano de la segunda mitad del siglo XX, con impacto en las discusiones de la época sobre los senderos del arte en América Latina. El desarrollo del arte según Greenberg se ajustaba a un relato de progreso sucesivo en el que, para el caso de la pintura moderna, el camino sería la eliminación de lo representacional, la búsqueda de las posibilidades ofrecidas por el medio mismo, el énfasis en el distanciamiento de aquello que pudiera compartir con otras artes; una ruta iniciada por Manet y seguida por Cézanne, Braque, Picasso, Mondrian y muchos otros, que conduciría hacia la abstracción como el punto culminante de ese recorrido, y, dentro del mismo, al expresionismo abstracto como el logro supremo. Véase *La pintura moderna* y otros ensayos del autor en Greenberg, 2006.

[74] Danto usa el término modernismo como aquel movimiento que "marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado alojo [*sic*]. Con el modernismo, las condiciones de representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema" (Danto, 2003: 29). Este último sentido -señala Danto- es el que promovería Greenberg como la esencia del modernismo.

de arte no tiene que ver con el <<estilo>> correcto o estar en el manifiesto correcto"- y los manifiestos tienen la pretensión de definir un cierto tipo de movimiento, un cierto estilo, al cual en cierto modo proclaman como "el único tipo de arte que importa" (Danto, 2003: 59, 50). A diferencia del modernismo, que Danto considera como la "Era de los manifiestos" surge, hacia mediados de los sesenta, el arte del momento posthistórico de la historia del arte, o dicho a su manera, el arte posthistórico, el arte de una época "inmune a los manifiestos" y en la que se requiere "otra práctica crítica" (Danto, 2003: 51), una en la que en palabras del autor:

> existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto […] y parte de lo que eso significaba era que la pintura, que ya no era el vehículo principal del desarrollo histórico, era ahora uno de los medios posibles dentro de la diversidad de medios y prácticas que definían al mundo del arte, que incluía instalaciones, performances, vídeos, ordenadores y combinaciones de medios […]. [75]
>
> (Danto, 2003: 161)

Analizando la propuesta de Danto, bien podría pensarse que la misma es también otro relato legitimador de un tipo de arte específico. Sin embargo, consideramos que la diferencia con los relatos a los que se refiere el autor estriba en que en éstos era posible caracterizar el arte correspondiente con una precisión tal que, serían escasas las posibilidades de duda al momento de ubicar una obra particular según dicho relato. No sucede así con el arte posrelato, pues el mismo, dada la libertad y el pluralismo que le son propios, no encaja dentro de la lógica de una posible caracterización específica formal y conceptual.[76]

[75] Los cambios se darán en todas las prácticas artísticas. Uno de los frentes en los que estos serán más marcados sería el de la escultura, en el que, como observa Rosalind Krauss (1941) –en un texto publicado originalmente en 1979-, las transformaciones que se iniciaron a finales del siglo XIX, se acentuarían cada vez más, hasta llegar al punto en que la heterogeneidad de las creaciones -sus técnicas, espacios y materiales- sería tan amplia desde finales de los años sesenta, que la categoría empezó a ser insuficiente para abarcarlo todo, demostrando que no era universal y que era históricamente limitada. Para Krauss, el campo se había expandido, y la categoría de escultura sería parte de un "campo cuaternario" en el que como consecuencia de las interacciones con el paisaje y la arquitectura, ésta se complementaría con tres nuevas categorías así: "construcción emplazamiento", "emplazamientos señalizados", "estructuras axiomáticas" La autora considera que estos trabajos, dada la ruptura que representan, ya no pueden describirse como modernistas, y se adhiere al uso del término "posmodernismo" para cobijarlos bajo su manto (Krauss, 2008: 67-69).

[76] En el mismo sentido, Daniel Tobón Giraldo comenta que si bien podría objetarse que el planteamiento de Danto "no deja de ser una narrativa maestra que determina *qué* debe ser el arte", en su concepto esta narrativa "al ser formulada en el momento en que el objetivo ha sido ya alcanzado, lo único que nos puede decir es que no hay una

Esta nueva manera de hacer arte, cuyos orígenes Danto ubica alrededor de 1964 –principalmente con las obras de Andy Warhol (1928-1987), y cuya diferencia respecto de lo que se venía haciendo se aprecia de manera retrospectiva hasta los ochenta, es lo que podría llamarse también arte "contemporáneo" –como una manera de designar el arte que empieza a producirse desde aquella época, término que si bien tiene connotaciones temporales –"lo que acontece ahora"-, se usa más en el sentido de las particularidades que mostraba ese arte, la estructura de producción distinta que el mismo dejaba ver (Danto 2003: 32). Este mismo arte podría también designarse como "posmoderno" si se sigue el término usado por el discurso del mismo nombre importado de Europa a fines de los años setenta y que reemplazó a la crítica modernista cuando esta mostró síntomas de agotamiento, o también "posthistórico" que sería la propuesta de Danto para denominar de alguna manera al arte de la "posthistoria" (Danto, 2003: 169, 69).[77]

En relación con lo anterior Danto considera que por muchos años –como una aproximación podría pensarse según el autor en el período 1860 a 1960- se estuvo realizando un arte con unas características dadas, lo que él llama un perfil –que sería el del arte moderno-, que no se reveló con claridad hasta que, en los setentas y ochentas, mirando hacia atrás, se pudo ver que en algún momento se había empezado a hacer otro tipo de arte con un perfil completamente diferente, aquel que podría llamarse contemporáneo. De hecho, para Danto es posible que

dirección en que la Historia con mayúsculas pueda avanzar, de modo que, en sentido estricto, no puede plantearse como una narrativa maestra" (Tobón G., 2008: 77).

[77] Danto menciona entre los autores del discurso posmoderno "importado de París" a Michael Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan, Helene Cixous y Luce Irigaray. (Danto, 2003: 168). Hablar de posmodernidad o de posmoderno implica entrar en un terreno problemático dado que estamos frente a términos conflictivos que pueden ser vistos desde diferentes perspectivas. A manera de ejemplo, podemos retomar a Hal Foster, quién señala que, para algunos la concepción de la posmodernidad es restringida en tanto se limita a términos estilísticos, para otros, el enfoque es "recuperativo (historicista), y los hay también que la ven de una "forma grandiosa, como un signo de una nueva *episteme*, de una nueva formación discursiva distinta de la moderna" (Foster, 2001: 201). La posición de Foster es que estos modelos se limitan en presentar la posmodernidad como ruptura y no como una "reestructuración", pues desde su mirada, en sentido estricto, si se revisan las tácticas usadas por los artistas considerados posmodernos -"expandir el campo estético, transgredir las clausuras formales, hurtar imágenes, desnaturalizar los signos dados, cuestionar los mitos culturales, problematizar la actividad de referencia, etc."-, nos encontraremos con que las mismas no son ajenas a la modernidad, y lo que ha sucedido ha sido que lo que hay ahora es una nueva disposición de los elementos y una transformación en cuanto al sitio que los mismos ocupan y en los impactos que consiguen (Foster, 2001: 199-201). Para Foster "quizá [la posmodernidad] no sea una ruptura con la modernidad como un paso adelante en una dialéctica en la que se re-forma la modernidad" (Foster, 2001: 200). El autor señala la importancia de conocer la concepción de cada uno de los teóricos del posmodernismo, pues varían los enfoques y las rupturas que éstos identifican. Para tal efecto, Foster retoma en su texto *La posmodernidad* los planteamientos fundamentales de Jürgen Habermas, Kenneth Frampton, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Gregory Ulmer, Frederic Jameson, Jean Baudrillard y Edward Said (Foster, 2008).

muchos artistas modernos no tuvieran conciencia de estar haciendo algo diferente, es decir, estaban haciendo un tipo particular de arte moderno, el mismo que, visto a posteriori, sería otro tipo de arte, el contemporáneo (Danto, 2003:32).

En lo referente a los términos, el autor no considera adecuado el término "posmoderno" en tanto "designaría cierto estilo que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer rasgos del barroco o del rococó" (Danto, 2003: 33), situación que no correspondería al tipo de arte en cuestión, el cual no puede encasillarse en unos parámetros que permitan identificarlo como un estilo.[78] En cuanto al término "contemporáneo", la debilidad del mismo estribaría por una parte en sus connotaciones de temporalidad, que desviarían la atención sobre lo que éste arte implica más allá de la relación con un tiempo dado; asimismo, Danto considera que podría caerse también -como con el uso de posmoderno- en una denominación con el riesgo de ser pensada como un estilo, aunque él mismo aclara, que en contraste con el arte moderno, que alcanzó un "significado estilístico y temporal", "no hay nada parecido a un estilo contemporáneo" (Danto, 2003: 33, 37). Estamos ante un arte que no reniega del arte del pasado, es más un arte que no tiene problema en retomar a su manera dicho arte, un arte pluralista, el mismo que en el que el collage es siempre una posibilidad, y que disfruta de lo que para Danto es una "condición perfecta de entropía estética, equiparable sólo a un período de casi perfecta libertad" (Danto, 2003: 34-35).[79]

Para efectos de la precisión en los términos a usados en nuestro trabajo, empleamos el término arte moderno en el sentido comúnmente aceptado en el medio artístico, es decir aquel arte realizado desde finales del siglo XIX hasta finales de los años sesenta, caracterizado por el cambio permanente, pero en el que predominan el abandono de la preocupación por aspectos

[78] Para Danto podría decirse que el arte posmoderno es en cierta manera un estilo dentro del arte contemporáneo, pero aclara que "uno puede reconocer objetos posmodernos, aunque quizás con ciertas dificultades", con lo que pone al descubierto otra de las debilidades del término (Danto, 2003: 33-34). Dicho de otra manera, parecería que el término posmoderno no abarca todo el arte posterior a los sesentas, y que además su caracterización no es muy clara.

[79] Las propuestas de Danto no están exentas de crítica. Se le cuestiona por ejemplo el trasladar el arte a una reflexión puramente filosófica, un terreno en el que como señala Jorge Juanes, "en ese intento de ligar filosofía y arte […] la pregunta es: ¿cualquier proposición conceptual es válida? ¿Cualquier filosofía es idónea para pensar el arte? (Juanes, 2010: 414). También advierte Juanes que, en esta dirección, se daría un "elitismo" en el arte toda vez que el acercamiento a éste requeriría de intérpretes, al tiempo que se estaría reintroduciendo una "concepción aurática del arte" (Juanes, 2010: 422-423).

como la representación mimética de la realidad y la perspectiva renacentista, la exploración en las posibilidades propias del medio, y una amplia diversidad temática marcada por la disyuntiva entre la autonomía y el compromiso. Para el arte distinto que empieza a gestarse desde la mitad de los sesenta y que es el que se impone hasta nuestros días, es decir aquel que no está sujeto a los manifiestos y en el que la libertad creativa se hace evidente tanto en la selección de las formas, los medios, los materiales, como en la manera de usarlos y en los temas abordados, usamos el término contemporáneo.[80] Reconocemos que podríamos llamarlo posthistórico en el sentido -planteado por Danto- del arte posterior a los relatos de la historia del arte que le justificaban, o postmoderno en el sentido de considerarlo como el arte de los tiempos en que se vive la condición a la que alude Danto -siguiendo a Lyotard–cuando habla de la crisis de los discursos legitimadores que se empieza a dar desde finales de los años cincuenta del siglo XX.[81] Sin embargo, dado que para efectos de la claridad en la comunicación, es preciso escoger un término, hemos optado por el término contemporáneo, incluyendo en su significación las connotaciones implicadas en los términos posthistórico y postmoderno a las que nos hemos referido.[82] Bien

[80] En concordancia con esta definición, es claro que dentro del arte contemporáneo se incluye una gran cantidad de manifestaciones. Nos interesa resaltar una de éstas, el llamado arte conceptual, dado que es éste el campo en el que se ubica la propuesta de Doris Salcedo, y en cierta medida, parte del trabajo de Beatriz González. En el arte conceptual, como señalara Sol Le Witt "la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra" (Marchán F., 1994: 250), con lo que los aspectos formales de la misma y el acercamiento a esta desde la pura visualidad pasan a un segundo plano. Como anota Simón Marchán Fiz "[l]os diversos soportes físicos […] no son fines formales en sí mismos, no son la obra, sino señales, los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior" (Marchán F., 1994: 252).

[81] Véase *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (Lyotard, 1991). Danto retoma a Lyotard cuando señala que "era un tema del posmodernismo, especialmente según Lyotard, el hecho de que no había más relatos legitimadores" (Danto, 2003: 169). Lyotard se refiere a la "condición <<postmoderna>>" como "el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX" (Lyotard, 1991: 4). La hipótesis de Lyotard es que "el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y la culturas en la edad llamada postmoderna" (Lyotard, 1991: 6). Este proceso habría empezado "cuando menos desde finales de los cincuenta, que para Europa señala el fin de su reconstrucción" (Lyotard, 1991: 6). De manera "muy simplificada" como él mismo lo enuncia, "se tiene por <<postmoderna>> la incredulidad con respecto a los metarrelatos" (Lyotard, 1991: 4). Se refiere a que las ciencias han buscado siempre determinados discursos o relatos para legitimarse, pero éstos ya nos son suficientes para tal legitimación y entran en crisis, son cuestionados.

[82] En función de la precisión de las palabras, cualquiera de los términos puede ser problemático dada la posible connotación temporal y la significación adicional que cada autor le asigne. No son pocos los autores que se han referido al tema. A manera de ejemplo podemos mencionar a Octavio Paz quien manifiesta en *La otra voz* su incomodidad con el uso de la palabra posmodernidad haciéndose preguntas como: "Se ha llamado «postmoderno» al período actual. Nombre equívoco. Si nuestra época es «postmoderna», ¿cómo llamarán a la suya nuestros nietos?" (Paz., 2013: 493). Más adelante señala: "Se habla mucho de la crisis de la vanguardia y se ha popularizado, para llamar a nuestra época, la expresión «la era postmoderna». Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de modernidad. Aquello que está después de lo moderno no puede ser sino lo ultramoderno: una modernidad todavía más moderna que la de ayer […]. Llamarse postmoderno es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos" (Paz, 2013, 515).

dice Octavio Paz que "[l]os hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven y nosotros no somos una excepción a esta regla universal" (Paz, 2013, 515).

Hemos recorrido algunas teorías que intentan explicar los cambios de fondo que se dieron en el campo artístico a lo largo del siglo XX, los cuales en esencia giran en torno a la modernidad estética y sus fronteras, terreno en el que se ubica nuestro objeto de estudio. Dado que al interior de tales cambios están siempre presentes los conceptos de tradición y ruptura, recurrimos a Octavio Paz quien en el texto "La tradición de la ruptura" -en *Los hijos del limo-* nos presenta una visión acerca de la manera como éstos se interrelacionan en el devenir del arte. Retomemos en primera instancia las que serían sus definiciones de tradición y ruptura. Respecto a la primera, la considera como "transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos"; y sobre la segunda nos dice que "es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra" (Paz, 2013: 333).

Paz señala en *La otra voz (poesía y fin de siglo)* que "[l]a tradición moderna es la tradición de la ruptura, una tradición que se niega a sí misma y así se perpetúa" (Paz, 2013: 514), con lo que pareciera resaltar el valor del cambio, de lo nuevo, del corte con lo que se viene haciendo, como un paso necesario para dar continuidad a la transmisión de información entre generaciones. Es decir, toda tradición tuvo también un pasado, ha habido unos cánones, y en cierta medida hemos sido arrastrados por los mismos, no podemos deshacernos de esos cánones que traen consigo una tradición, pero llega un momento en que esto es insuficiente, es ese el momento en que se hace necesario negar dicho pasado –que no quiere decir desconocerlo-, sino cuestionarlo, para abrir así espacio a nuevas concepciones.[83]

En este sentido, como proceso, puede hablarse de una tradición de la ruptura, en la que ésta última por su repetición en el tiempo –dado que nunca será definitiva- parece convertirse también en una tradición. El énfasis de Paz pareciera estar en que, si bien, no hay presente sin

[83] Para Paz, el presente y el pasado están siempre conectados y en cierta medida podríamos pensar que se alimentan mutuamente a través de una conexión necesaria de la que ambos obtienen beneficios. Como anota el poeta: "entre tradición y modernidad hay un puente. Aisladas, las tradiciones se petrifican y las modernidades se volatilizan; en conjunción, una anima a la otra y la otra le responde dándole peso y gravedad" (Paz, 1990: 8).

pasado, también es cierto que "[n]i lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición" (Paz, 2013: 334).[84]

La revisión teórica que hemos llevado a cabo nos suministró elementos para estudiar las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo desde la óptica de los posibles lugares que ocupan en la plástica del siglo XX y las implicaciones de los mismos en tres niveles diferentes de la actividad artística como son el creador, la obra y el entorno en que se desarrollan. Algunos de estos trabajos -Baudelaire, Gutiérrez Girardot y Danto- nos permitieron posicionarnos en lo que son las fronteras entre las que se pueden ubicar las propuestas que nos interesa estudiar. Otros, como es al caso de Paz y Bürger, están presentes de manera transversal a lo largo de todo el desarrollo de nuestra investigación, dada la interrelación entre los conceptos que incluyen y las profundas transformaciones que experimentó la plástica en el siglo pasado.

En relación con las fronteras a las que hemos hecho referencia, seguimos la propuesta de Baudelaire condensada en *El pintor de la vida moderna* como apoyo para comprender la modernidad estética y, ubicado en ella, al artista moderno, caracterización que complementaremos con los conceptos de anfibio, secularización y cosmopolitismo aportados por Gutiérrez Girardot.

En esta misma ruta, seguimos la teoría de "el fin del arte" de Arthur Danto como fundamento para pensar la obra de arte contemporánea y su creador, así como la configuración del entorno artístico durante dicho siglo, desde una perspectiva en la que el punto de quiebre estaría marcado por el fin de los relatos legitimadores que de tiempo atrás se desplegaron desde la historia del arte y que avalaban o rechazaban uno u otro tipo de obras. En lo referente a los trabajos que cruzan transversalmente nuestra investigación, usamos; primero, la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger como marco conceptual para entender la obra de arte vanguardista bajo una perspectiva que permite reflexionar acerca de las dificultades que enfrenta la autonomía

[84] Paz deja ver en el siguiente texto, que cuando se pierde el poder de negación se cae en la repetición y en la fórmula: "Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio. El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la idea de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura." (Paz, 2013.:515).

del arte en cuanto a sus vínculos con la compleja relación arte-praxis vital y arte-institución social del arte (de esta teoría, son también primordiales los conceptos de obra orgánica e inorgánica para contrastar al arte y al artista vanguardista con el clasicista); y segundo, nos acompañan también los planteamientos de Octavio Paz sobre *La tradición de la ruptura* –en *Los hijos del limo*-, toda vez que el desarrollo de cualquier propuesta plástica está marcado por la búsqueda de lo nuevo y el relativo distanciamiento de lo que otros han hecho, pero también por los vínculos con la tradición heredada, en la medida en que el artista estará siempre relacionado con la sociedad de su tiempo y con la humanidad en general y su diferentes creaciones. La identificación de lo que es tradición o ruptura en las tres propuestas plásticas estudiadas abona el terreno para la exploración de posibles convergencias entre ellas, como para la precisión de sus divergencias.

CAPÍTULO II

TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS EN CONTEXTO

CAPÍTULO II
TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS EN CONTEXTO

Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden.

Alejandra Pizarnik[85]

En consonancia con el enfoque metodológico *interdisciplinar* que hemos asumido, uno de los apoyos que enriquecen la aproximación al estudio de las propuestas plásticas que constituyen nuestro objeto de investigación es el de la historia social del arte. Desde esta disciplina, el acercamiento a las propuestas implica su *contextualización*, lo que, en la vertiente por la que hemos optado, significa ubicar el arte en la sociedad, bajo una perspectiva en la que, si bien el conocimiento de las condiciones del medio en el que emerge el trabajo del artista aporta elementos para entender las posibles determinaciones surgidas en el proceso creativo, no sustituye la primacía de la soberanía del autor.

Nos proponemos a continuación situar las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo en el contexto de los diferentes momentos del siglo XX en que surgen y se desarrollan. En concordancia con este objetivo, presentamos a continuación un primer apartado –Tres artistas colombianas del siglo XX- en que abordamos los aspectos relacionados con la vida de cada una de las ellas, su formación e influencias, y los aspectos que dejaron huellas en su trabajo; para dar paso luego a un segundo apartado -La plástica en tiempos de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo- en el que revisamos la época en que cada una de ellas despliega su obra, deteniéndonos en el momento por el que pasa en cada caso la plástica colombiana, continental e internacional, y sus respectivas realidades.

[85] Fragmento del poema *Caminos del espejo* (Pizarnik, 2016: 128)

2.1.- TRES ARTISTAS COLOMBIANAS DEL SIGLO XX

Ubicar a Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo es aproximarse a tres artistas colombianas que pertenecen a generaciones distintas que, con el paso de los años, se superponen a lo largo del siglo XX. De esta manera, el recorrido que presentamos en las secciones que componen esta parte de nuestro trabajo es un itinerario en el que seguimos la vida y obra de estas creadoras, tomando como punto de partida los inicios del siglo pasado, hasta llegar a los inicios del nuevo siglo, período que comprende los tiempos en que vive Arango (1907-2005), González (1938) y Salcedo (1958).

2.1.1.- UNA RESEÑA BIOGRÁFICA

2.1.1.1.- DÉBORA ARANGO

Débora Arango nace en 1907 en Medellín al interior de una familia antioqueña numerosa y acomodada, en la que la educación y las condiciones propicias para el cultivo de las aptitudes de cada uno de los hijos tuvieron siempre un lugar preponderante. En cierta medida podría decirse que, en medio de una sociedad marcadamente conservadora y tradicionalista, la familia de Débora mostraba para su tiempo gran apertura.

Como era corriente en familias de orientación católica, como la suya, Débora asiste a colegios religiosos, sin que, a nivel familiar fuera éste un aspecto dominante. Como lo aclarara la artista, que se consideraba creyente y católica, "nunca nos infundieron miedos, temores o bobadas de esas que siempre resultan haciendo más mal que bien" (Laverde & Rojas, 1986: 41).

Octava entre doce hermanos, siempre Arango consideró que fue una niña feliz, en una infancia que transcurriría entre su natal Medellín y la casa de sus abuelos en la cercana población de Envigado. Tal vez el único gran revés que sufriría Débora durante su infancia fue la enfermedad, pues padeció paludismo a la edad de once años.

Sus inclinaciones artísticas se dejan ver desde la época de colegio, al punto que una de las religiosas que tenía como maestra aconseja a sus padres sobre la importancia de que fuera la pintura la actividad a la que ella debería dedicarse, consejo que éstos atienden sin dilación. Débora recuerda que no tenía más de quince años y ya la idea de poder entregarse al arte la llenaba de alegría. De igual manera resaltaría siempre el respaldo que en todo momento recibió de sus padres y buena parte de sus hermanos, no sólo para explorar este camino, sino ante las críticas que más adelante tendría que enfrentar (Laverde & Rojas, 1986: 41- 42). Con el apoyo incondicional de su familia, Débora decide emprender su formación y toma clases inicialmente con el maestro Eladio Vélez y luego con Pedro Nel Gómez en su natal Medellín. Con el paso de los años complementaría su preparación con estudios en México (1946), España (1954) e Inglaterra (1959).

La carrera de Débora Arango no sería fácil. Desde una de sus primeras exposiciones en 1939 y hasta 1984 -que es cuando inician los reconocimientos- su trayectoria estaría marcada por el rechazo y la censura.[86] La polémica frente a su obra se inicia en 1939 cuando participa en una exposición en el Club Unión de Medellín en la que, pese a obtener el premio único que allí se otorga, dos de sus obras, en ambos casos desnudos femeninos, *Cantarina de la rosa* y *La amiga* –para ésta última, véase la imagen 6- , dan inicio a una avalancha de críticas y descalificaciones que perduraría por décadas.[87] Son emblemáticos de esta situación la clausura -poco tiempo después de haber sido inaugurada- de su primera exposición en Bogotá en 1940, debido a las presiones de líderes del partido conservador; así como una situación de las mismas características vivida con una exposición en España en 1955, la cual fue cerrada abruptamente por orden del gobierno franquista. Ante el ataque permanente a su obra, Arango, luego de una exposición en 1960, decide asumir un encierro voluntario en su casa de Envigado, donde se aísla del medio

[86] Para este recuento biográfico nos hemos apoyado fundamentalmente en la entrevista que la artista concedió a mediados de los ochenta a María Cristina Laverde (Laverde & Rojas, 1986: 35-54), que por su profundidad permite un acercamiento más directo a la vida de la artista. A diferencia de Beatriz González y de Doris Salcedo, de quienes hemos localizado diversas entrevistas que permiten explorar aspectos claves de su vida –para el caso de González- y de su obra –en ambos casos-, no abundan las entrevistas a Débora Arango. También nos hemos apoyado en este recorrido en los textos de Santiago Londoño Vélez: Londoño V., 1977, 1985, 1997, 2011; y las publicaciones de Ángel Galeano (Galeano, 2005); Carolina Zuluaga (Zuluaga, 2011) y del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM, 2012).

[87] No se dispone de imágenes de *Cantarina de la rosa* dada su desaparición por cuenta del deterioro.

artístico. No será hasta 1974 cuando retorna Arango a las exposiciones, participando en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en la exposición *Arte y Política,* y luego, en 1975 con una muestra en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín (Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012).

A través del uso del óleo, pero fundamentalmente, de la acuarela, Débora Arango desarrolla una obra pictórica que va desde los años treinta hasta sus últimos años de vida, abordando diversidad de temas tales como: las naturalezas muertas, el paisaje, el retrato, la violencia, la religión, el desnudo femenino, la denuncia social y la sátira política.[88] En la mayor parte de su trabajo la artista asume una posición crítica respecto a la sociedad de su tiempo, situación que, sumada a su forma de pintar -libre y alejada de la belleza que en su época se esperaba encontrar en el arte- darán pie a la descalificación constante de que fue objeto. Entre todos sus trabajos, serán los desnudos los que suscitarán las protestas más vehementes.

Los desnudos de Arango tendrán dos ingredientes que serán los detonantes de la polémica constante: primero, la manera como son trabajados, que rompe con los cánones a los que el medio estaba acostumbrado; y segundo, el hecho de ser realizados por una mujer, puesto que pintores de su época -como sus propios maestros Vélez y Gómez- trabajaban también el desnudo femenino, aunque lo hacían de manera más tradicional.

Las dificultades enfrentadas por Arango no vendrían únicamente de parte de la sociedad, la iglesia y los políticos conservadores, sino también desde los comentaristas y críticos de arte. La revaloración de la artista se producirá casi medio siglo después de haber empezado su carrera, cuando en 1984 empieza a ser vista con otros ojos por parte de nuevos sectores de la crítica. Es así como se producen en este año dos eventos que permiten apreciar su trabajo de manera diferente y que marcan lo que sería el inicio del reconocimiento de su obra, no sólo a nivel regional, sino nacional. Nos referimos, primero al premio de las Artes y las Letras de la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia; y segundo, a la primera gran exposición que sobre su obra realizara en el mismo año el Museo de Arte Moderno de Medellín bajo el título de *Débora Arango Exposición retrospectiva 1937-1984*[89], misma que sería también presentada en la Biblioteca Luis

[88] En la denuncia social Arango trabaja fundamentalmente temas asociados a la pobreza, los grupos marginados u olvidados de la sociedad y las diferentes formas de opresión de la mujer.
[89] Véase el catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno de Medellín, 1984).

Ángel Arango de Bogotá, en el Centro de Arte Actual de Pereira y en el Museo La tertulia en Cali. Se cumplirían así las palabras de la artista cuando en los años cincuenta dijera , "[e]l día llegará, en que el medio sea más comprensivo".[90] Ese día llegó. A la fecha, la obra de Arango ha sido reconocida, y se le considera un referente necesario en el arte colombiano del siglo XX.[91]

Débora Arango muere en su casa de Envigado en el año 2007 a la edad de 98 años. Su obra, si bien tiene rasgos de lo que es el arte realizado en Colombia en la primera mitad del siglo XX, también muestra aspectos que permiten ubicarla en el punto de quiebre de lo que sería la transición artística de la primera a la segunda mitad del siglo, como son por ejemplo: primero, su decisión de dejar a un lado temáticas tradicionales inicialmente exploradas -como el bodegón y el paisaje-; y segundo, la manera como rompe con el canon academicista con que sus contemporáneos abordaban el desnudo.[92] Adicionalmente, como han anotado algunos

[90] Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, 1996, en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/reintro.htm [15 de octubre de 2015]

[91] Como señala Carlos Arturo Fernández, tras "casi cuatro décadas de completo anonimato y ostracismo", la exposición de 1984 en el Museo de Arte Moderno de Medellín "permitió descubrir una de las figuras trascendentales de la historia del arte colombiano, y quizá, del latinoamericano" (Fernández, 2007:17).

[92] Nos referimos al canon academicista como el conjunto de reglas que, en lo referente al trabajo de la figura humana, marcaron los inicios de la enseñanza de la pintura y la escultura en las escuelas de bellas artes, y que al mismo tiempo sentaron los principios de lo que se consideraba como un buen trabajo artístico. En estos centros de enseñanza, la instrucción de los creadores incluía el estudio de las proporciones que se estimaba debían regir la representación del cuerpo desde una óptica en la que se imponían el realismo, la solemnidad y el idealismo. En Colombia la difusión del canon se inicia con la fundación en Bogotá de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que entró en operación en 1886 siguiendo referentes de la tradición academicista europea llegados al país por la vía de la Academia de San Fernando de Madrid, la Escuela de Bellas Artes de París y la de San Marcos en Ciudad de México. La Escuela bogotana fue el modelo para otras escuelas de arte que se abrieron en el país, con lo que la promoción del canon se extendió por la geografía colombiana. Muy ilustrativas de la estética que promovía el canon academicista resultan las palabras de Alberto Urdaneta -citado por Miguel Huertas-en el discurso inaugural de su cátedra de dibujo en los inicios de la Academia bogotana: "Hijas del jenio del hombre, las Bellas Artes tiene la naturaleza es decir lo bello por modelo, el gusto por maestro, lo bueno i el bien por misión […]. Sublimidad en el gusto, ejecución correcta i llena de espíritu, contornos elegantes, soltura y firmeza al mismo tiempo, interpretación fiel de las bellezas de la naturaleza, expresiones llenas de nobleza, energía, variedad, orden, armonía, admirable sencillez enemiga de lo exagerado de lo pretensioso o de lo superfluo; tales son las cualidades que caracterizan a un verdadero artista" (Huertas, 2014: 58). Además del escrito de Huertas en el catálogo de la exposición *Del costumbrismo a la Academia* véase el texto de Álvaro Medina *Procesos del Arte en Colombia Tomo I (1810-1930)* (Medina, 2014: 126-196); también *Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: el origen de la enseñanza moderna de un arte academicista*, escrito de William Vásquez Rodríguez (Vásquez, 2016: s.p.).

investigadores, en parte de sus obras puede verse un anticipo de lo que en los ochentas sería la llamada "mala pintura" (Estados Unidos) o la "Transvanguardia" (Italia).[93]

Imagen 6. *La amiga,* Débora Arango (1939)
Acuarela en tres pliegos unidos 61 x 144 cm[94]

2.1.1.2.- BEATRIZ GONZÁLEZ

Beatriz González, la menor entre tres hermanos, nace en 1938 en Bucaramanga en una familia conformada por una educadora y un dirigente liberal que ocuparía diversos cargos públicos como el de alcalde de su ciudad y gobernador del departamento de Santander. Crece en un hogar en que según la artista fueron criados con "hedonismo y libertad", aun cuando su

[93] En los comentarios de la Biblioteca Luis Ángel Arango relacionados con la exposición retrospectiva allí realizada a la artista en 1996 se lee "No es gratuito que su resurrección más estable tuviera lugar en el decenio de los ochentas, cuando el llamado neo-expresionismo impulsó un arte figurativo violento que revivía ampliamente las formas del expresionismo alemán de la década de 1920. Dicho movimiento se denominó en Estados Unidos "Mala pintura", mientras los italianos lo llamaron 'Transvanguardia'. La exposición antológica realizada en el Museo de Arte Moderno de Medellín y en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, en Bogotá, en 1984, demostró que la obra de la artista antioqueña se emparentaba con la transvanguardia internacional al presentar discordancias, antivalores e ironías semejantes". Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, 1996, en: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/reintro.htm [15 de octubre de 2015]
[94] Fuente: Londoño V., 1985: 12

educación transcurrió en un colegio religioso que su madre consideraba podía ofrecerle la mejor educación disponible (Junca, 2011, s.p.).

Como sucede con Débora Arango, será también una religiosa quién, en cierto modo, descubre su talento artístico. Esto sucede cuando en una actividad del colegio, al ver un dibujo de González dice "una artista, ha nacido una artista", palabras que ella evoca de manera recurrente como uno de los recuerdos positivos de su infancia. "Yo no me había dado cuenta que dibujaba bien y eso se me quedó grabado" recuerda la artista (Junca, 2011: 14). No obstante lo anterior, para ella no siempre estuvo claro que dedicaría su vida al arte, decisión que llegaría luego de explorar varias opciones en sus inicios universitarios en Bogotá. En entrevista con Halim Badawi la artista menciona: "cuando llegó el momento de elegir qué estudiar, nunca dije que quería ser pintora, a pesar de que mi papá decía que 'la niña era una artista'" (Badawi, 2015: s.p.). Esta decisión se perfilaría cuando, después de probar con algunos semestres de arquitectura, decide estudiar bellas artes, etapa en la que se encuentra con dos maestros que serán decisivos en su carrera. Se trata de la crítica e historiadora del arte Marta Traba (1930-1983) y del pintor Juan Antonio Roda (1921-2003), quienes le cautivan -ella en el frente teórico y él en el de la práctica- y logran que se fortalezca su conexión hacia el arte.[95] La decisión de seguir este camino se confirmaría cuando en el taller que habían montado con un grupo de compañeras de clase empieza a desarrollarse una sana competencia que, según González, será el motor que le impulsaría a convertirse definitivamente en artista (B. González, comunicación personal, agosto

[95] Marta Traba nació en Argentina en 1923 y se radicó en Colombia en 1954 ejerciendo como crítica de arte, educadora y gestora cultural. Si bien su papel en la renovación de las artes plásticas colombianas es ampliamente reconocido, el mismo no estuvo exento de polémicas, dada la influencia que logró en el medio artístico a través de una crítica que dejaba atrás el paternalismo y la defensa de los que hasta ese momento habían sido vistos como los grandes maestros, para abrir el paso a nuevos creadores. Traba, desde la posición que se ganó como la voz crítica predominante en la plástica colombiana -entre los años cincuenta y principios de los ochenta-, marcó la pauta en cuanto a los cambios que, desde su óptica, requería el arte nacional para lograr rupturas y entrar plenamente en la modernidad estética. La labor de Traba en Colombia es también recordada por su papel protagónico en la fundación y puesta en marcha del Museo de Arte Moderno de Bogotá –del que fue su primera directora (1963-1969), así como por la tarea pedagógica que desarrolló en dos frentes fundamentales: los espectadores y las nuevas generaciones de artistas. En el caso de su interés por formar un espectador preparado para la apreciación artística, Traba se valió de todos los medios posibles -la televisión que apenas empezaba, la radio cultural y la prensa- para difundir su mensaje; y en el caso de la formación de artistas, su rol lo desplegó a través de su actividad académica en las universidades de los Andes y Nacional en Bogotá. Para Beatriz González, "Marta Traba dividió la historia del arte colombiano en dos" (González, 2007: 438). En el mismo sentido se pronuncia el crítico de arte Eduardo Serrando, quién señaló que "Marta sacó el arte colombiano del siglo XIX y lo insertó en el XX" (Serrano, Melissa, 27 de febrero de 2013. "50 años del MamBo, un museo que nació a pulso", Diario El Tiempo, Bogotá, en http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12621041 [28 de octubre de 2016].

28 de 2015).[96] Beatriz González obtiene en 1962 el título de maestra en bellas artes en la Universidad de los Andes (Bogotá), formación que complementa en 1966 con un curso de grabado en Holanda.

Si una carrera como la de Débora Arango estuvo marcada por las dificultades derivadas del rechazo y la censura, la de González estará marcada por el éxito desde sus inicios, pues tan sólo dos años después de haber culminado sus estudios ya participaba en una exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) –la primera exposición para artistas jóvenes promovida por el museo (1964)-, y en 1966 mandaría una de sus obras –*Los suicidas del Sisga* (Imagen 7)- al XVII Salón Nacional de Artistas, obteniendo con ésta un premio especial. Sobre éste último recuerda la artista, que "fue como si prendieran una linterna y yo supiera inmediatamente a dónde ir", el norte de su propuesta plástica estaba claro (Badawi, 2015: s.p.). Cabe destacar que un ingrediente fundamental en este proceso es la presencia de Marta Traba, pues sería ella, quién al frente del MAMBO, llama a González a participar en la exposición del 64, y, de la misma manera intervendría en la asignación del premio en 1966.[97] Es claro que González estaba entre los elegidos por Traba, es decir entre aquellos cuyas propuestas encajaban dentro del espectro de posibilidades de lo que para ella debería ser el arte moderno que con insistencia impulsara desde su llegada a Colombia.[98]

[96] Beatriz González comenta que no fue fácil para ella definir la carrera a seguir, y que en un principio no pensó en estudiar arte. Además de la arquitectura, pensó en dedicarse a la fotografía o tal vez a la filosofía; pero finalmente define ingresar a bellas artes, más como un camino para estudiar diseño gráfico, campo en que pensaba podía desempeñarse en su ciudad natal (Junca, 2011: 14; B. González, comunicación personal, 27 de agosto de 2015). En la entrevista con el autor de esta investigación señaló González "bueno una cantidad de cosas que me van llevando a pintar y a ser artista, pero hubo muchas dudas por ese comienzo de mi vida de que me llamaban artista en la casa" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).

[97] González había mandado la obra para participar en el Salón Nacional y ésta fue inicialmente rechazada por considerarla "un Botero malo", pero Marta Traba intercede en favor del trabajo. Cuenta González que "ella lo hizo meter por encima del jurado, y terminé ganándome un premio especial compartido con Antonio Grass" (Badawi, 2015: s.p.).

[98] En un texto publicado en la revista Eco en 1974 –retomado por el diario El tiempo en 2011-, Traba escribe sobre González y anota: "En el XVII salón de artistas colombianos celebrado en 1966, una joven artista de provincia que acababa de terminar sus estudios de maestra en artes, presentó una obra a la cual se le concedió el premio especial del salón. [L]a obra se llamaba '[L]os suicidas del Sisga' y determinaría un nuevo modo de ver en el arte colombiano. Marcaba, además, el comienzo de una extraordinaria carrera artística, cuya originalidad más relevante sería la de expresar la idiosincrasia de una sociedad con agudeza, inteligencia y chispa inventiva" (TRABA, 1974: s.p.). El paso de los años ha demostrado que sin duda la propuesta plástica de González marcaría un nuevo modo de ver en el arte colombiano y que tiene suficientes méritos para haber logrado mantenerse vigente hasta la fecha. Sin embargo, sin desconocer los logros de la artista, surge la reflexión acerca de la manera como la crítica -como parte de lo que Bürger denomina "la institución arte"- selecciona, bajo una determinada mirada, quiénes hacen el arte que, desde esa perspectiva, merece ser promovido.

Imagen 7. *Los suicidas del Sisga* (I), Beatriz González (1965)
Óleo sobre tela 120 x 100 cm[99]

Esta obra marcará lo que podría denominarse el punto de partida de la carrera de González, pues por el éxito alcanzado, le otorgará, desde el principio, un posicionamiento relevante en el medio artístico colombiano, mismo que logra mantener hasta la fecha con una obra marcada por la exploración permanente a través de diversos medios y técnicas. Además del óleo sobre tela, su propuesta ha incluido entre otros, la pintura sobre metal, la gráfica, la escultura y la intervención urbana.

Beatriz González tiene claro desde un principio que no le interesa la abstracción, que su camino está por la vía de la figuración, pero una figuración que, dentro de lo que en ese momento se consideraba moderno –según las pautas de la crítica-, deberá ser diferente de lo que otros estaban logrando en ese campo en el medio artístico colombiano. Como ella misma lo anota "[p]odía admirar mucho a Botero pero yo no quería ser él, y tampoco quería ser Lucy Tejada,

[99] Ficha técnica en Giraldo, 2005: 4; imagen en https://artesentido.files.wordpress.com/2012/10/los-suicidas-de-sisga.jpg [7 de septiembre de 2016].

quería ser otra cosa, tal vez estar en la mitad" (Badawi, 2015, s.p.).[100] Esto es lo que encuentra con *Los suicidas del Sisga,* una obra en la que se conjugan buena parte de los elementos que caracterizarán su trabajo hasta el presente.

La propuesta plástica de González tendrá por sello distintivo el haberle dado nuevas posibilidades a la figuración a través de una obra en la que, lejos de los afanes por el realismo, los detalles y la profundidad desaparecen, y se privilegia una paleta rica en color muy elaborado; todo esto construido a partir de la apreciación de imágenes dadas –principalmente recortes de prensa-, que luego de un proceso de reelaboración, se convierten en piezas con vida propia en las que, con toques de ironía y crítica, se deja ver mucho de la idiosincrasia y la realidad colombiana.

De manera abreviada podemos decir que sus exploraciones plásticas giran en torno a la iconicidad de la imagen y el manejo del color, desarrolladas a partir de temáticas en las que pueden encontrarse aspectos tan diversos como pueden ser, entre otros, el estudio de aspectos particulares de obras de los grandes clásicos de la pintura universal, exploraciones acerca del gusto, o hechos concretos de la realidad nacional asociados principalmente con la violencia o la política.

A la fecha en que escribimos estas notas, González con 76 años de edad no sólo se mantiene vigente en el medio artístico colombiano, sino que continúa trabajando en aquella propuesta que –según sus propias palabras- "parece local, pero que tiene posibilidades de ser universal" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).[101]

2.1.1.3.- DORIS SALCEDO

[100] Se refiere González al pintor antioqueño Fernando Botero (1932) y a la pintora risaraldense Lucy Tejada (1920-2011).

[101] En adición a las entrevistas citadas, para esta primera aproximación nos hemos apoyado en el trabajo de Villegas editores –*Beatriz González*-, el cual permite un acercamiento a la cronología y a la obra de la artista a través de un recorrido visual por buena parte de su trabajo, además de textos con miradas de diferentes autores. Puede considerase a la fecha (octubre de 2015) la publicación más completa sobre la artista (véase Giraldo, 2005).

Doris Salcedo nace en 1958 en Bogotá donde realiza su formación inicial en bellas artes (1982), misma que complementaría con una maestría en la Universidad de Nueva York (1984). Su pertenencia a una familia en la que siempre contó con el apoyo necesario para desempeñarse en el campo artístico se une con el interés que siempre tuvo por el arte. Aquello de ser artista estuvo siempre presente en ella y encontró el medio adecuado para su desarrollo. "Yo no recuerdo el momento en que haya tomado la decisión […], desde que tengo memoria dibujaba, trabajaba, y es lo único que he podido hacer. En todo lo demás era una perfecta inútil" (Herzog, 2004: 166). Su formación artística empezó desde niña, pues dado su interés, siempre estuvo tomando clases, bien de dibujo o de historia del arte o de temas afines; así como visitando museos y asistiendo a toda exposición que le fuera posible (Herzog, 2004: 166).

Más allá de su propuesta plástica, de sus comentarios sobre la misma y de los múltiples reconocimientos que ha recibido a nivel internacional, es muy poco lo que se conoce acerca de la vida de Salcedo, situación que obedece a una decisión de la artista con miras, por una parte, a dejar que sea su obra la que hable por ella, y por otra, a su interés por mantenerse en el anonimato como una condición básica para poder llevar a cabo las investigaciones con víctimas de la violencia en las que se fundamenta su trabajo. "Es una estrategia de sobrevivencia básica", dice Salcedo, "[d]e otra manera, sería muy difícil tener la privacidad que necesito para trabajar e investigar con movilidad y completa discreción" (Basualdo, 2000: 30).

Se reconoce desde un principio como una artista política, y su medio será el arte conceptual a través de la escultura y la instalación.[102] Su mayor preocupación como artista es el

[102] El arte conceptual es aquel en el que la idea es más importante que la materialización de la obra. En este "prevalece la teoría sobre el objeto. Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos" (Marchán Fiz, 1994: 12-13). Dicho de otra manera, la obra como objeto físico es desplazada por la poética, y esta última se convierte en "el núcleo de su programa", con lo que los procesos de constitución de la obra adquieren un papel primordial (Marchán Fiz, 1994: 13). Si bien se considera que el arte conceptual emerge en los años sesenta del siglo XX, sus orígenes datan de la primera mitad del siglo con Marcel Duchamp (1887-1968) como uno de sus precursores (Chilvers, 2004: 181). La instalación, la performance y muchas otras prácticas han sido utilizadas por los artistas conceptuales.
Sobre la instalación, puede decirse que es una práctica artística surgida en los años sesenta que implica la colocación de determinados objetos en un espacio, bajo la concepción de que no sólo estos, sino también el espacio mismo, comprenden la obra de arte. La instalación puede incluir medios tradicionales o no tradicionales, como pintura, escultura, *ready-mades,* objetos encontrados, dibujos y textos. Una característica fundamental de las instalaciones es que por su configuración permiten que el espectador las recorra y se compenetre con ellas de manera más cercana.

tema de la violencia en sus diferentes manifestaciones y sus efectos sobre el ser humano. A esto se suman sus pensamientos acerca de nuestra vulnerabilidad, y dada esta condición, el daño irreparable que puede causarse, el dolor, y, sobre todo, el hecho de que "[u]na persona tiene un determinado camino y un evento violento le impide continuar con esa vida, le deforma la vida" (Herzog, 2004: 149), dejando un vacío, una ausencia. Esa ausencia de la víctima es lo que Salcedo intenta hacer presente en buena parte de su obra (Birbragher, 2015: 5).[103] Si bien su trabajo se fundamenta en parte en la realidad colombiana, sus reflexiones son de carácter universal.

Con Doris Salcedo no estamos frente al artista que trabaja sólo en su taller, sino que, por el contrario, estamos frente a una artista que, para materializar sus reflexiones y sus ideas en obras de compleja elaboración -en las que todos los materiales pueden ser usados-, se apoya en un equipo multidisciplinario que contribuye a encontrar las soluciones técnicas que requieren los diferentes proyectos.

Doris Salcedo se ubica en lo que sería el arte contemporáneo colombiano de fin del siglo XX y principios del XXI, un momento en el que, retomando a Carlos A. Fernández, "empieza a ser pertinente la idea según la cual ya no se trata de 'arte colombiano' sino, sencillamente, de arte en diálogo con la realidad contemporánea, y hecho en Colombia (Fernández, 2007: 61).[104] Su visión de lo que es el artista contemporáneo nos deja ver que estamos frente a un tipo de creador distinto, en el que la reflexión teórica y el contacto con la realidad son ingredientes

Como anota Claire Bishop, "[e]l arte de instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, video) en que está dirigido directamente al espectador como una presencia literal en el espacio. Más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspecciona la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista". Todo lo anterior tiene que ver con la redefinición misma de la práctica y el objeto artístico que se produce en el siglo XX, y que para lo que tiene que ver con la instalación, se consolida en la segunda mitad del siglo. Al respecto añade Bishop: "ya desde sus principios en los años sesenta, [la instalación] buscaba romper radicalmente con este paradigma: en lugar de hacer un objeto contenido en sí mismo, el artista empezó a trabajar en unos emplazamientos determinados en los que el espacio entero estaba tratado como una situación única en la que se adentra el espectador. La obra de arte se desmontaba y, a menudo, se destruía apenas acababa el período de exposición, y este esquema efímero y sensible a la ubicación insiste aún más en la experiencia en primera persona del espectador" (Bishop, 2008: 46).

[103] Salcedo citada por Birbragher señala: "la única preocupación de mi trabajo es lo que ocurre con los seres humanos agredidos por la violencia… la única respuesta que puedo dar en la cara de la ausencia irreparable es producir imágenes capaces de transmitir lo incompleto, la falta, el vacío", en Birbragher, 2015: 5.

[104] La expresión que hemos retomado de Fernández no alude específicamente al trabajo de Doris Salcedo, sino al arte que se hace en Colombia a finales del siglo XX, que, según la descripción que el autor incluye en su texto, se ajusta a la propuesta de la artista bogotana.

fundamentales a la hora de concretar sus preocupaciones de orden plástico. Al respecto dice Salcedo:

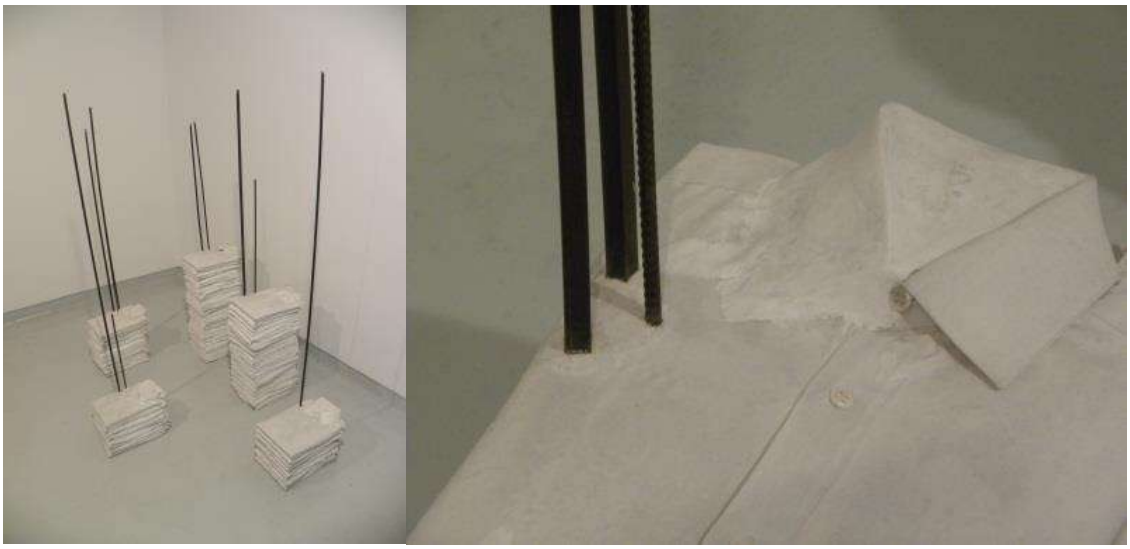
> El artista contemporáneo es una persona culta porque su función es transformar todo el conocimiento que tiene una sociedad y además todas las dudas, todos los enigmas, todos los cuestionamientos en una imagen que le dé cierta inteligibilidad a la realidad que el artista vive. Es decir, el arte contemporáneo, no es ya la expresión de un individuo, el alma de los sentimientos de un individuo; el arte contemporáneo, todo lo contrario […], el artista contemporáneo es alguien que está en un punto de cruce, cruce de ciencias, cruce de teorías, cruce de filosofía, de poesía, de todos los campos de la ciencia. El artista se ubica exactamente en el centro y es solamente en la medida en que se dé ese cruce que vamos a tener obras de arte contemporáneo, capaces de dirigirse a una sociedad de una manera importante.[105]

La obra de Salcedo si bien ya empieza a ser valorada en Colombia, ha recibido primero un amplio reconocimiento a nivel internacional a través de diferentes premios y exposiciones en instituciones de los circuitos privilegiados del arte como la Tate Gallery de Londres, el Museo de Arte contemporáneo de Chicago o el Guggenheim de Nueva York.[106] Estamos frente a una propuesta plástica que tiene sustento en reflexiones que en su mayoría surgen desde la realidad colombiana, pero que, por sus características, es completamente universal.

[105] Salcedo en entrevista en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá –donde hiciera su carrera en bellas artes-, en https://www.youtube.com/watch?v=hELsg7XxIW0 [16 de octubre de 2015], Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2014

[106] En la página web del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago puede consultarse una muy completa base datos con información sobre la obra de Salcedo compilada para apoyar le exposición retrospectiva que allí se realizara entre febrero 21 y mayo 24 de 2015, en https://mcachicago.org/Exhibitions/2015/Doris-Salcedo [15 de septiembre de 2016]. También puede verse la información recogida por el Guggenheim de Nueva York para su exposición realizada entre junio 26 y octubre 12 de 2015, en https://www.guggenheim.org/blogs/tag/doris-salcedo [15 de septiembre de 2016]. Entre otros reconocimientos, Salcedo fue galardonada en 2010 con el Premio Velásquez de Artes Plásticas, y en 2016 con el Premio Nasher de escultura contemporánea del Nasher Sculpture Center (Dallas). Véase http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-velazquez/premiados/velazquez2010.html y http://www.nashersculpturecenter.org/art/nasher-prize/laureates/laureate?id=27 [15 de septiembre de 2016].

Imagen 8. Sin título, Doris Salcedo (1989-1990)
Camisas de algodón, yeso y acero - Dimensiones variables[107]



2.1.2.- FORMACIÓN E INFLUENCIAS

La formación artística de Arango, González y Salcedo se produce en tiempos, contextos, ciudades y escuelas diferentes, siendo el común denominador la formación inicial a nivel local y la posterior búsqueda de nuevos conocimientos en el exterior. En estas etapas, cada artista tendrá, en medio del entorno en que se mueve, diversos encuentros con el arte, entre los que habrá algunos de gran impacto que serán los que marcarán en gran medida el rumbo a seguir en cuanto al posicionamiento, las técnicas, los materiales y demás aspectos de cada una de las propuestas plásticas. Nos referimos a continuación a la manera como se desarrollaron estas etapas en las autoras de las propuestas que son nuestro objeto de estudio, resaltando los que serían los aspectos que dejarían huellas significativas en cada una de ellas.

2.1.2.1.- LAS TRES ARTISTAS, SU FORMACIÓN E INFLUENCIAS LOCALES

[107] Ficha técnica en (Bal, 2014: 93); imagen, fotografía de Jaime Gómez Prada, Bogotá, Colección de Arte del Banco de la República, agosto de 2015.

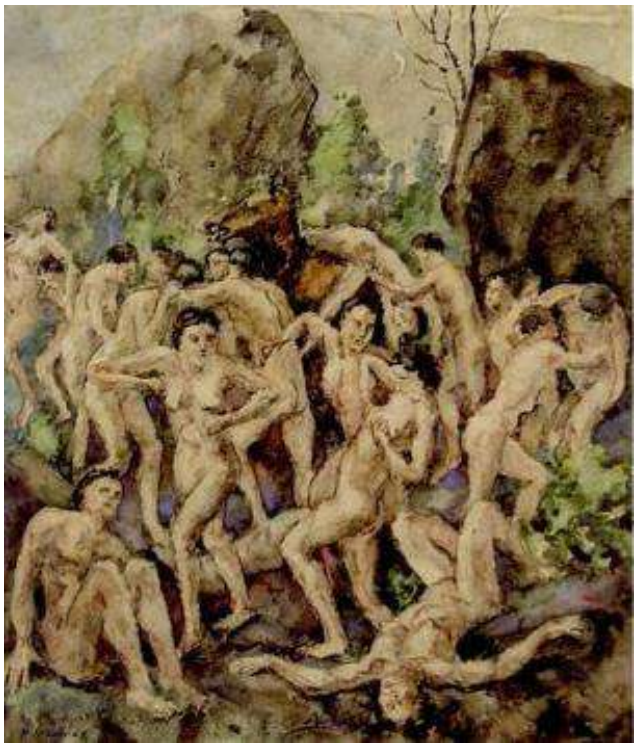
Débora Arango recibe el adiestramiento inicial en su tierra natal, el Medellín de los años treinta, en dos etapas que es preciso resaltar por cuanto cada una de ellas le aportará elementos concretos para su quehacer artístico. En esta fase la instrucción correrá por cuenta de maestros connotados del arte regional y nacional como lo eran Eladio Vélez (Itagüi,1897- Medellín, 1967) y Pedro Nel Gómez (Anorí, 1899 - Medellín, 1984).[108]

La formación con el maestro Vélez empieza en 1932 en el Instituto de Bellas Artes de Medellín donde aprende el manejo de la acuarela, al tiempo que perfecciona el dibujo y la técnica del retrato. Sin embargo, con el paso del tiempo Arango siente que lo que está haciendo allí no le llena, pues la escuela de Vélez no correspondía ni a su sensibilidad ni a su temperamento. Le aburría la copia de objetos y sentía que "necesitaba crear, interpretar la naturaleza" (Laverde & Rojas, 1986: 42). Su interés no se limitaba a "adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente un modelo o un tema cualquiera, sino que […] anhelaba también crear, combinar: soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada a la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica". No sabía exactamente a dónde quería llegar, pero la intuición "la impulsaba a buscar movimiento, a romper los rígidos moldes de la quietud" (Londoño V., 1985: 3-4). Decide entonces buscar otros rumbos, y los encuentra con Pedro Nel Gómez.

[108] Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez son considerados precursores en el uso de la acuarela en el arte realizado en Antioquia, y, de esta manera, son también protagonistas en este campo a nivel de Colombia, sin que sus trabajos estuvieran limitados a esta técnica.
En ambos casos estamos frente a artistas con formación en Europa. Vélez viaja a Europa entre 1927 y 1931, donde recibe buena parte de su formación en París y en Roma. Su obra está marcada por las temáticas del retrato, el desnudo, el paisaje, el bodegón y las escenas de la vida cotidiana.
Con Gómez, nos encontramos ante un hombre polifacético que combinó su profesión de ingeniero civil con su pasión por el arte (pintura y escultura), campo en el cual, al igual que Vélez, recibe formación en el exterior (Francia, Holanda e Italia entre 1925-1930), y en el que se destaca como gran acuarelista y muralista. Sobre sus logros con la acuarela, Beatriz González dice que Gómez "le dio prestancia y tamaño […], tal vez como nunca [esta técnica] la había tenido", y añade que, "[l]a sacó de la dimensión de la lámina científica, del cuadro de costumbres y la niveló con la pintura" (González, 1984: 20). Como muralista, sus trabajos le llevan a ser considerado pionero de la pintura mural en Colombia. En las temáticas de Gómez se advierten algunas similitudes con aquellas de los trabajos de Vélez. Sin embargo, en su amplia obra se dejan ver también marcadas diferencias, al incluir aspectos adicionales como la temática social, la relación del ser humano con el cosmos, así como la huella de lo que sería la geografía de su natal Anorí y de la actividad minera que allí se desarrollaba. Entre sus trabajos más destacados han merecido especial reconocimiento los frescos que realizara en el Palacio Municipal de Medellín entre 1935 y 1937 (Londoño, 2005: 107-111). Véase el escrito de Beatriz González sobre el artista y su obra (González, 1984: 17-41), y el texto de Arango y Fernández dedicado a sus realizaciones en la acuarela (Arango y Fernández, 2006), como también la reseña de la Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/gomepedr.htm [25 de octubre de 2016].

El encuentro de Arango con Gómez se produce a través de su obra. El día en que la joven pintora conoce los frescos que el maestro había pintado en el Palacio Municipal de Medellín sintió que eso era lo que ella quería hacer y decide solicitarle que la acepte entre sus estudiantes. En una entrevista recogida por el periódico *El Diario* de Medellín en 1939, Arango señala que "los frescos de Pedro Nel Gómez le revelaron "algo que hasta entonces desconocía, algo que no había tenido ocasión de aprender" (Londoño V., 1985: 4).[109]

Imagen 9. *Las amazonomaquias,* Pedro Nel Gómez (1927)
Acuarela 35 x 30 cm[110]



[109] Puede verse también el catálogo de la exposición retrospectiva *Débora Arango 1937-1984* realizada por el Museo de Arte Moderno de Medellín, donde se reproduce la entrevista concedida por Arango al periódico *El Diario* – noviembre 20 de 1939- en la que se refiere a su encuentro con la obra de Pedro Nel Gómez y el impacto que ésta produce en la artista (Museo de Arte Moderno de Medellín, 1984: 4-7).
[110] Fuente: León & Fernández, 2006: 27

Imagen 10. *Las fuerzas migratorias,* Pedro Nel Gómez (1936)
Fresco 270 x 340 cm, Despacho del alcalde, antiguo Palacio Municipal de Medellín.[111]

Débora Arango es aceptada en las clases de Gómez en 1935 y encuentra lo que buscaba, al tiempo que descubre su pasión por la pintura mural. Eran muchos los aspectos de la obra de Gómez que atraían a Arango, entre los que resalta "[l]a creación que había en su trabajo, el movimiento y la fuerza que él implicaba, el colorido, ... todo" (Laverde & Rojas, 1986: 42-43). Arango se sintió acogida por Gómez, quién según sus palabras supo ver en ella una verdadera discípula.

Además de la practica con la acuarela, y el contacto con la técnica del fresco –que aviva en ella su interés por el mural-, el contacto con Gómez despierta en Débora la que sería otra de sus grandes pasiones, el desnudo femenino. Sería ella la única -de las cinco mujeres que recibían las clases- que aceptaría el reto lanzado por Gómez: "bueno, ya para el año entrante no sigan pensando en paisajitos, en naturalezas muertas. Ya vamos a pintar lo humano, unos desnudos" (Londoño V., 2010: 11). En lo que podría considerarse el primer acto de rechazo a la decisión

[111] Fuente: Bedoya & Estrada, 2003: 34

de la artista de trabajar el desnudo, sus compañeras deciden no seguir tomando clases con Arango, pero, para su fortuna, el maestro continuaría con ella las sesiones para que aprendiera el trabajo de esta temática.

La formación artística de Arango bajo la tutela de Gómez no duraría mucho tiempo. Ella nota actitudes en el maestro que le indican que su instrucción con él ha terminado, por lo que decide continuar trabajando en solitario, contando entonces con el apoyo y las observaciones de su amigo Carlos Correa (Medellín, 1912 - Medellín, 1985) quién no sólo era artista, sino también discípulo de Gómez.[112]

De su etapa con Pedro Nel Gómez, Débora Arango resaltaría que "logró dar rienda suelta a su imaginación" y hacer lo que ella quería (Laverde & Rojas, 1986: 43). Asimismo, en las palabras que a continuación retomamos, la artista deja ver el impacto que el trabajo de Gómez causaba en las propuestas que sus seguidores –incluida ella- estaban emprendiendo. Dice Arango: "los artistas que comulgábamos con la escuela de Pedro Nel Gómez, vamos alejándonos de los viejos moldes y nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista de la pintura revolucionaria, del arte destinado a interpretar el anhelo de las masas (Londoño V., 1985: 4).[113]

En el caso de Beatriz González, su formación local se llevará a cabo en Bogotá, donde inicialmente cursa dos años de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia (1956-1958), para dar luego paso -entre 1959 y 1962- a sus estudios de arte en la Universidad de los

[112] Carlos Correa fue un artista que en su tiempo fue también polémico por su rechazo al seguimiento de lo convencional en el arte y, derivado de este enfoque, por su tratamiento de los temas que más le interesaba, como la realidad social circundante –que desde su mirada no debía ser ajena al artista- y la espiritualidad del ser humano. Véase Lleras, 2005: 98-102. En las obras de Correa pueden advertirse cercanías con el trabajo de Arango.

[113] Este comentario de Arango sobre lo que halló en Gómez, sumado al aburrimiento que le produce la formación con Vélez, refleja con claridad su preferencia por una de las dos corrientes que en ese momento representaban sus dos maestros. Cada una de éstas tendría sus respectivos seguidores. Como lo señala la curadora Lucrecia Piedrahita, en Antioquia "[e]l tránsito de la pintura en los años 40 y 50 fue modelada por dos grupos: Eladistas y Pedronelistas. Ambas posturas representaban las formas de expresión artística de la década: una continuidad con la pintura que habla el idioma de la descripción, y otra postura que implica el rechazo al realismo escueto, a la pretendida exacta reproducción del parecido" (Piedrahita, 2015). Para Beatriz González, se trataba de "dos corrientes antagónicas", que como deja ver Santiago Londoño, son reflejo de "las fricciones propias del choque entre tradición y modernidad en el campo artístico de la región […]. La primera, representada por imágenes clásicas acordes con los cánones académicos y bajo los códigos del decoro social; la segunda, definida por su abierto expresionismo, voluntad de alteración y cambio de lo establecido" (González, 1984: 24; Londoño, s.f.:1). http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/pedro_nel_gomez_el_ejercicio_de_la_mirada.php#.WBQB3Pp9600 [30 de octubre de 2016].

Andes, claustro en el que obtiene el título de Maestra en Bellas Artes. Durante su paso por esta última universidad, estudió también filosofía por un período de tres años, con énfasis en historia de la filosofía y en metafísica (Giraldo, 2005: 215; Badawi, 2015).

La formación de Beatriz González estará marcada por la presencia de la crítica e historiadora de arte Marta Traba, quién no sólo será una de sus tutoras durante toda la carrera en Bellas Artes, sino también en un curso previo sobre el Renacimiento italiano que la artista tomara en 1957 en la Universidad de América. González hará además un viaje de estudio a Washington y Nueva York en 1960, en el que contará con el acompañamiento de Traba (Laverde y Rojas, 1986: 56). Adicionalmente, el estudio que González y un grupo de compañeras habían montado como espacio para desarrollar la faceta práctica de su formación, será objeto de las frecuentes visitas de la crítica de arte -junto con otros colegas-, contacto que permitirá a la artista recibir comentarios permanentes acerca de su obra (Badawi, 2015).

El encuentro con Traba será definitivo para González, pues no sólo le permite sumergirse en la historia del arte sino también acercarse a un enfoque que promovía una mirada de lo que debiera ser el arte moderno. Además, para fortuna de González, su obra será positivamente valorada desde un principio por Traba, aspecto que sería determinante para el impulso de su carrera en un medio en el que la crítica argentina se había posicionado como una de las voces más autorizadas para emitir juicios sobre el arte. No sería esta la suerte de artistas como Débora Arango, cuya obra no encajaría en la visión de lo que Traba consideraba debiera ser la línea a seguir por el arte en aquel momento.[114]

De su etapa universitaria González destaca, además de Traba, y de sus maestros de filosofía –Andrés Holguín y Danilo Cruz-, al pintor y grabador hispano colombiano Juan Antonio Roda (Valencia, 1921 – Bogotá. 2003) quién también fuera su profesor, y por quién profesara una gran admiración centrada en el aspecto técnico de su pintura. González reconoce

[114] Sobre la mirada de Marta Traba a la obra de Débora Arango comenta Beatriz González lo siguiente en entrevista con el autor de esta investigación en momentos en que conversábamos acerca del aislamiento que sufrió Débora Arango por más de cincuenta años: "Para mí fue un descubrimiento Débora, yo no conocía a Débora, Débora estuvo oculta, todo el mundo culpa a Marta Traba, pero bueno, a Marta no le gustó, era otra cosa, como ella [Marta] tenía su pelea con el muralismo […] entonces le pareció tal vez anticuada Débora" (B. González, comunicación personal, 27 de agosto de 2015).

que Roda le "influenció como profesor, en cuanto a la pincelada, al oficio, pero no por lo que pintaba" (Ulrich, 2015: 32).[115] El impacto de la formación con Roda y Traba se deja ver en distintos aspectos de la obra de González. A manera de ejemplo, podemos retomar sus palabras cuando, refiriéndose a aquella primera etapa de su carrera en la que hace exploraciones a partir de la obra de grandes clásicos como Vermeer y Velásquez, señala: "Yo había sido educada por Marta Traba y por Roda y sentía una profunda admiración por los pintores europeos y especialmente por Velásquez. Ellos nos hacían sentir todo el tiempo las líneas de este pintor, las cintas que hacía, los colores que utilizaba ... Sí, el primer acercamiento a ellos fue por respeto y veneración" (Laverde & Rojas, 1986: 60).

[115] Juan Antonio Roda nació en España, pero en 1955 se traslada a Colombia donde vive hasta el final de sus días. Al momento de su traslado a Suramérica ya contaba con premios de alguna relevancia que mostraban que su trabajo empezaba a ser reconocido en su tierra natal. Su obra está marcada por el movimiento entre la figuración y la abstracción; si bien inicialmente rechaza de plano el arte abstracto, un viaje a Nueva York a finales de la década de los cincuenta lo pone en contacto con los nuevos movimientos, entre ellos el expresionismo abstracto, lo que le hace repensar su trabajo y empezar a realizar obras en las que lo central era la exploración de la pintura propiamente dicha, faceta que marcará su obra para siempre (véase la biografía comentada de Martha Segura en la Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/roda/roda2.htm [26 de octubre de 2016].
Sobre Roda y su propuesta, María Margarita Malagón-Kurka identifica cinco etapas en la obra del pintor así: primera, aquella en la que en un lenguaje descriptivo trabaja temas sociales inspirado en poemas de Miguel Hernández; segunda, una etapa de expresión de "visiones y vivencias personales por medio del uso de fondos planos, símbolos y figuras esquemáticas"; tercera, una etapa en la que prima la evocación de sensaciones físicas y emotivas a través de capas superpuestas de pintura en las que el trabajo se centra en los materiales, colores, líneas y texturas; cuarta, una etapa en la que se hace evidente la combinación de lo figurativo y lo abstracto "para realizar planteamientos a la vez visuales y conceptuales"; y una última etapa en la que explora atmósferas que incluyen algunos referentes simbólicos –naturaleza, geografía, luz- que invitan al espectador a sumergirse en ellas (Malagón Kurka, 2014: 16-18). Para Santiago Londoño V. en Roda nos encontramos con un artista que está siempre "buscando profundizar en un lenguaje plástico hecho de manchas, líneas, grafismos, gestos y alusiones secretas, cargadas de intensidad poética y sabiduría pictórica" (Londoño V., 2001: 270). Para ampliar la información sobre el artista puede verse el catálogo de la exposición *Roda, su poesía visual. HOMENAJE NACIONAL* (Museo Nacional de Colombia, 2014); el trabajo de María Cristina Laverde, "Juan Antonio Roda. Sus tránsitos por los colores de la luz" , en http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_15/15_16L_JuanAntonioRodasustransitos.PDF [26 de Octubre de 2016] y Londoño V., 2001: 269-271. Véanse dos obras de Roda de principios en los sesenta cuando era maestro de Beatriz González (Imágenes 11 y 12).

Imagen 11. *Retrato de Marta Traba,* Juan Antonio Roda (1962) (izq.)
Óleo sobre papel, dimensiones no disponibles

Imagen 12. *Escorial*, Juan Antonio Roda (1961) (der.)
Óleo sobre tela, 95 x 140 cm[116]

La influencia de Marta Traba en la formación de Beatriz González tendrá otra arista, como es la relacionada con los artistas del momento que la crítica de arte admiraba y que se convertirían para la pintora bumanguesa en un referente de lo que quería y de lo que no quería hacer. Sobresalir en el arte colombiano en los tiempos en que inicia González su trayectoria artística –los años sesenta del siglo pasado- no era cosa fácil dado que, había en ese momento un grupo de artistas- surgido entre los cuarentas y cincuentas- que eclipsaba todas las miradas y los reconocimientos de la nueva crítica. Para Traba, "la primera notable generación de artistas contemporáneos" habría surgido en Colombia alrededor de 1940 con artistas como Alejandro Obregón (1920-1992), Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004), Guillermo Wiedemann (1905-1969), y Fernando Botero (1932) –que entra en escena en los cincuentas-, quienes serían según su apreciación los más destacados (Traba, s.f.: 5). González tendrá gran admiración por todos, pero su atención estará centrada en Botero, quién se convertirá en su referente, pero con la claridad de que había que buscar un camino distinto, su propio camino y su propia propuesta,

[116] Fuente de las dos imágenes: http://www.juanantonioroda.com/ [28 de septiembre de 2016]

que es lo que logra en 1965 con *Los suicidas del Sisga.* Al respecto esto es lo que dice Beatriz González en entrevista de la Revista Semana en 1984:

> Teníamos en la universidad a Marta Traba como profesora de Historia del Arte y ella nos inculcó una veneración por los artistas colombianos que ningún otro profesor ha logrado. Nos los explicaba y hacía querer y eso me fue convenciendo que era imposible superar a Botero, que uno salía de la universidad y qué iba a hacer si Botero ya lo había hecho todo. Yo trataba muchas veces de imitar el color de fondo, la pincelada, y otras intentaba pintar como Roda, pero en el fondo todo lo que quería hacer era Botero porque Roda era mi profesor, pero Botero era el Dios que teníamos encima, que nos estaba aplastando porque no podíamos hacer nada original. Ya todo estaba hecho.
>
> Beatriz González [117]

En lo referente a Doris Salcedo, su formación local tendrá lugar en Bogotá, donde estudia su carrera en bellas artes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano entre 1976 y 1980, la que complementará con una práctica profesional en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) bajo la orientación de Beatriz González. Esta última experiencia dejaría en la artista profundas huellas tanto en la manera de entender y pensar el arte, como en la forma de aproximarse a él y de desarrollar su trabajo.

Para Salcedo, más relevante que su formación universitaria en el pregrado Bogotá –así como en el posgrado en Nueva York- fue el trabajo al lado de la maestra González en el MAMBO. Tal oportunidad se da cuando esta última, al frente de Departamento de Educación del mencionado museo (1976-1983), decide crear en 1978 la escuela de guías con estudiantes de campos afines al arte.[118] Entre éstos ingresa Doris Salcedo, quién en una mirada retrospectiva comenta en conversación con Hans-Michael Herzog lo siguiente:

[117] Beatriz González entrevistada por Francisco Celis (Celis, 1984).
[118] Para ampliar la información sobre esta escuela de guías y la participación de Salcedo, véase la entrevista que le hace Humberto Junca a Beatriz González publicada en el periódico Arteria (Junca, Humberto, septiembre-octubre de 2011. "Beatriz González", *Arteria*, ed. 30, en http://humbertojunca.com/wp-

> "[La universidad] en Bogotá y en Nueva York, siempre me pareció pésima. Pero tuve una cosa muy buena que fue Beatriz González, quien trabajaba en esa época en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y ella formó una escuela de guías y allí nos dio una formación muy intensa, historia del arte, en particular modernismo. Leíamos a Worringer, a Walter Benjamin, a Susan Sontag. Era una educación no formal, pero más formal que cualquier otra educación a la que tuve acceso. De ella aprendí el rigor en el estudio. Por otro lado, también aprendí de su obra".
>
> Doris Salcedo[119]

Este reconocimiento al impacto de la formación con González es recurrente en las declaraciones de Salcedo. En adición a lo expresado a Herzog, en una entrevista al curador argentino Carlos Basualdo, la artista bogotana deja ver que, algo que es característico en su trabajo, como es el uso de fuentes de información provenientes de diferentes campos de conocimiento –más allá de las puramente artísticas-, se lo debe a González. Dice Salcedo:

> Entre mis profesores tuve a la pintora colombiana Beatriz González, una artista altamente compleja quién, en medio de la algarabía del medio artístico colombiano, logró dedicar su tiempo al estudio teórico. Ella ahora se considera mitad historiadora, mitad pintora. Como pintora ella hizo cosas que no habíamos visto antes, como usar documentación fotográfica y eventos reales como elementos importantes en su trabajo. Usted podría ver cómo ella desarrollaba una pieza, superponiendo capas de información que ella traería desde diferentes campos del conocimiento, no únicamente del pictórico. Yo siento que este modelo de trabajo fue esencial para mi desarrollo como artista".
>
> Doris Salcedo[120]

content/uploads/sites/13/Pa%CC%81ginas-desdeHumberto-Junca_ArtARTERIA-ed-30_pp-14-15.pdf [1 de octubre de 2016]).

[119] (Herzog, 2004: 166)

[120] (Basualdo, 2000: 4). Texto publicado en inglés por el ICAA, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, traducido por el autor de esta investigación.

Otro aspecto a resaltar de la formación que Salcedo recibiera localmente, es que, durante su paso por la universidad bogotana, no hizo escultura debido a que allí el enfoque estaba centrado en lo teórico y su facultad no contaba con un taller de escultura adecuado. Además, aun cuando éste era su campo de interés, la escultura que en ese entonces se hacía en Colombia no le llamaba a atención, pues, según sus propias palabras, representaba una corriente del modernismo que le "parecía aburrida en comparación con otros lenguajes artísticos" que estaban siendo explorados en diversos frentes de trabajo –pintura, performance, otros-. (Basualdo, 2000: 3). El ingreso a los terrenos de la escultura vendría con su maestría en este campo en la Universidad de Nueva York.

El recorrido que acabamos de realizar por la formación que Arango, González y Salcedo reciben en Colombia nos deja ver diferencias fundamentales en diversos aspectos. En el primer caso, Arango, una artista que se forma en los años treinta con Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, dos artistas que, aunque ocupan dos corrientes de pintura diferentes -el primero, de corte academicista y clásico; y el segundo con visos de cambio hacia el inicio de la rotura de tales moldes-, se ubican en la generación que antecede a lo que Marta Traba llamara "la primera notable generación de artistas contemporáneos" de Colombia (Traba, s.f.: 5).[121] En el segundo, González, que recibe a inicios de los sesenta una formación universitaria en la que el papel preponderante lo ejercerá la crítica e historiadora del arte argentina –M. Traba- quién se propuso cuestionar el arte que hasta los cuarenta se venía haciendo en Colombia para invitarlo a entrar en la modernidad estética, y también Juan Antonio Roda, un pintor que ya recorría los caminos de la mencionada modernidad. En el tercero, Salcedo, quien recibe también una formación universitaria local –en este caso a fines de los setenta -, cuando ya Colombia había ingresado en la modernidad estética, en la que el mayor impacto –que más que técnico, será de enfoque- no provendrá de tales estudios, sino del contacto que tuviera con Beatriz González a través de una experiencia práctica en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

[121] Para Marta Traba "[l]as artes plásticas viven en la década del cuarenta, en Colombia, como en casi todos los países de América Latina, un período de incurable mediocridad" y ninguno de los pintores en su momento destacados, como Pedro Nel Gómez, los hermanos Gómez Jaramillo o Luis Alberto Acuña "va más adelante del cambio de apariencias y de la renovación de los temas" (Traba, 1984: 127).

A su preparación artística en Colombia, Arango, González y Salcedo agregarán estudios en exterior; con enfoques, intensidades e impactos distintos en cada caso, siendo tal vez el más relevante para el curso que tomaría su propuesta plástica el caso de Doris Salcedo.

2.1.2.2.- LAS TRES ARTISTAS, SU FORMACIÓN E INFLUENCIAS INTERNACIONALES

Débora Arango estudia pintura mural en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México en 1946; más adelante, dibujo, pintura y cerámica en la Academia de San Fernando en España en el año de 1954; y, por último, en 1959 toma cursos de cerámica y pintura en Inglaterra en el Technical College of Reading (Zuluaga, 2011: s.p.).

El paso de la artista antioqueña por México obedeció al interés que la pintura mural despertó en ella desde que conociera los frescos de su maestro Pedro Nel Gómez.[122] En la tierra de los grandes muralistas no sólo conoció su obra, sino que además aprendió la técnica de esta

[122] En una entrevista con Cristóbal Peláez, director del teatro matacandelas de Medellín, le preguntan a Arango acerca de las influencias que percibe en su obra, ella responde: "La de Pedro Nel Gómez y, sobre todo, la del maestro Orozco" (Peláez, 1985: s.p.), con lo que, además de reconocer la huella de uno de sus maestros colombianos, deja también en claro el gran impacto que en ella ejerce José Clemente Orozco (1883- 1949) quien fuera uno de los representantes más significativos del muralismo mexicano junto con Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1898-1974). Orozco, nacido en Ciudad Guzmán (Jalisco), viviría desde temprana edad en Ciudad de México donde tiene oportunidad de entrar en contacto con un trabajo que le atrae poderosamente, como es el del grabador, ilustrador y caricaturista José Guadalupe Posada (1852-1913), cuya influencia ha sido reconocida en su obra, junto a la de otros artistas mexicanos como Julio Ruelas (1870-1907) y el Dr. Atl (Gerardo Murillo, 1875-1964).
El pintor jalisciense participó en los años veinte -junto con Rivera- en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria; más tarde realizaría murales en estados Unidos; y, por último, en los años treinta, a su regreso de una temporada en Europa, llevaría a cabo una amplia obra en la Universidad y en el Palacio de Gobierno de Guadalajara, así como en el Hospicio Cabañas de la misma ciudad, mismos que se consideran entre sus trabajos más destacados (Lucie-Smith, 1994: 55-58). Recogemos a continuación algunas palabras de Octavio Paz que nos ilustran sobre una de las miradas a su trabajo. Dice Paz, retomado por Fernando del Paso, que sus visiones son "satíricas y grotescas […] negras"; que su dibujo, "violento, cruel […] a veces patético y otras compasivas, intenso siempre"; y que su expresionismo –en el que ve la marca de Oskar Kokoschka y Max Beckmann, pero también de otras influencias como Daumier, Toulose-Lautrec, Massacio, Correggio, Giotto y Grünewald- es "sátira, blasfemia, sarcasmo" (Del Paso, 2009: 213-218).
Uno de los aspectos que algunos resaltan en Orozco es la ponderación entre la fuerza de las temáticas abordadas y los aspectos plásticos de sus obras. Como apunta Romera, "[e]l autor de los frescos de la Universidad de Guadalajara […] logra en éstas como en otras obras de su plenitud la fusión íntegra de la idea –exaltación del clima revolucionario- y la obediencia a las leyes plásticas" En sentido similar se pronuncia Luis Cardoza y Aragón cuando escribe que "[a] veces [Orozco] hace pensar en que existe cierta truculencia, cierto énfasis y algo así como un preciosismo del horror. Pero no es más que una voz clara y propia al servicio de un ideal que suele encaminarse hacia la belleza" (Romera, 1989: 16).

corriente artística bajo la dirección del pintor Federico Cantú (1907-1989). Como lo comenta su sobrina Cecilia Londoño en entrevista con Mauricio Builes, desde que regresó de México, "Débora siempre quiso pintar un gran mural en Medellín", pero nunca se lo permitieron. Apenas pudo hacer uno en una fábrica de empaques de la ciudad –de propiedad de un cuñado-. Parecería que el precio que como mujer tuvo que pagar por atreverse a pintar desnudos, y su manera no convencional de hacerlo, fue muy alto. Dice Mauricio Builes "[n]unca le dieron el espacio. Medellín, la pacata y montañera, siempre consideró a Débora Arango una hereje y una desvergonzada" (Builes, 2010).

En cuanto a la estancia en España, además de los aportes en aspectos técnicos de la pintura, ésta le permite a Arango entrar en contacto con la obra de los grandes maestros del arte español. Es posible que dicho acercamiento hubiera fortalecido su conexión con uno de sus referentes que, como lo deja ver en las siguientes palabras, fue Goya. Dice Arango, en conversación con Laverde cuando le pregunta sobre las influencias adicionales a las de Eladio y Gómez, "[p]oseo influencias de mucha gente. A más de mis estudios en México, estuve dos años en España y dos en Inglaterra. No sabría precisarte … Goya me ha gustado muchísimo y en algunos cuadros la gente ve su presencia ... No sé ..." (Laverde & Rojas, 1986:50).

Sobre su estancia en Inglaterra, aunque nunca dejó de pintar, su interés se centró en la cerámica, una faceta que, si bien no fue la más desarrollada de su obra, no deja de ser una parte significativa de la misma. A este campo le dedicaría Arango buena parte de su tiempo durante los quince años de su vida que destinó a acompañar a su padre enfermo en su residencia -"Casablanca"-, produciendo piezas de orden tanto decorativo como utilitario, que dejan ver a una artista hasta cierto punto liberada de sus preocupaciones sobre los problemas sociales y más concentrada en una estética orientada hacia la búsqueda de lo bello a través de motivos en los que predominan las figuras de tipo animal y vegetal (Zuluaga, 2011: 199-204).

En cuanto a la formación de Beatriz González fuera de Colombia, ésta consistió en un curso de grabado en la academia Van Beeldende Kunsten de Rotterdam por un período de seis meses en 1966. Por la información disponible respecto a lo que la artista ha expresado, no pareciera ser esta la etapa más impactante de su preparación, aunque, además del acercamiento

a la técnica del grabado, la misma le debe haber permitido aproximarse a la obra de los grandes artistas clásicos holandeses -por quienes profesaba gran admiración desde su paso por la universidad-, misma que se constituyó en punto de partida en el proceso que le llevó a encontrar los rasgos definitorios de su propuesta. .[123]

González reconoce un aspecto que impactó su forma de trabajar a partir del color como elemento definitivo en la creación del espacio. En entrevista para la Revista Semana comentó: "hubo algo determinante que fue mirar las obras coloniales del Cuzco y de Bolivia, como la 'Coronación de la Virgen', con figuras de distinto tamaño, todas en primer plano, y que se diferencian por los colores. Me sentí identificada con eso ya que ese era el camino que yo ya había tomado" (Revista Semana, 1990: s.p.).[124]

En el caso de Doris Salcedo, su preparación en el exterior incluye, un viaje de un año recorriendo el mundo para entrar en contacto con la escultura realizada en diferentes tiempos y culturas, así como una maestría en escultura en la Universidad de Nueva York (1983-1984), experiencias que serán determinantes para la orientación que le daría a su trabajo (Basualdo, 2000: 4-5). En cuanto a su viaje conociendo todo tipo de trabajos, las motivaciones para emprenderlo y lo que le impactó, menciona Salcedo:

> Yo no estaba en absoluto interesada en la tradición escultórica Modernista. Antes de ir a Nueva York, yo pasé un año viajando por el mundo mirando toda clase de escultura, desde la escultura Modernista y contemporánea occidental hasta trabajos monumentales de otras culturas. Los últimos los encontré mucho más interesantes que cualquier otra cosa.
>
> Doris Salcedo[125]

[123] González pintó entre 1963 y 1964 una serie de obras en las que la exploración plástica la aborda desde la obra del pintor holandés del siglo XVII Johannes Vermeer. Entre estas se encuentran: *Encajera negativa* (1963), *Encajera* (1963), *Encajera Almanaque Pielroja* (1964), *Vermeeriana 1* (1964), *Encajera en la playa III* (1964), *Vermeeriana 5* (1964), *Encajera en la noche de La rendición de Breda* (1964) y *Encajera foto inversée* (1964) (Villegas, 2005: 25-33).

[124] Entre las escuelas coloniales de pintura en la región andina destacan la de Quito y la Cuzqueña. Esta última se caracteriza por las figuras planas y estáticas en contraposición a la quiteña más preocupada por el volumen y el dinamismo (Benítez y Garcés, 1993: 150). Como anota el pintor Fernando de Szyszlo -*La vida sin dueño*-, en las obras de la escuela del Cuzco "se percibe una noción diferente del espacio […], por la manera radical en que el autor evita la sugerencia de la tercera dimensión" (de Szyszlo, 2017: s.p.).

[125] (Basualdo, 2000: 5)

En relación con Nueva York, Salcedo no sólo encuentra allí el espacio adecuado para empezar a hacer escultura -lo que no había sido posible en su formación en Bogotá-, sino que además se ubica en un medio que le da la oportunidad de entrar en contacto con multiplicidad de propuestas, entre las que el mayor impacto vendrá por cuenta de la obra del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986), que se convertirá en un punto de partida para Salcedo, quién en conversación con Carlos Basualdo comenta: "En Nueva York yo pude ver el trabajo de Joseph Beuys, y yo lo escogí como punto de partida. Yo dediqué mucho de mi tiempo allí al estudio de su obra" (Basualdo, 2000: 4).[126]

[126] La aparición de Beuys en la escena artística norteamericana se inicia en 1974 con una serie de coloquios públicos en Nueva York, a los que le seguirá en el mismo año la presentación en la galería Rene Block de esta ciudad de la *performance* titulada *I like America and America likes me* –conocida también como Coyote-, y, hacia finales de la década, una retrospectiva en el museo Guggenheim (Morgan, 2003: 114).
Joseph Beuys es un artista complejo surgido en la Alemania de segunda posguerra, en el que se combinan el dibujo, la escultura, la actuación, la pedagogía y activismo político, y quien ejerce una gran influencia en diversos movimientos surgidos en la segunda mitad del s. XX –*Fluxus*, happening, *process art*, *environment art*, etc.-. Beuys estudia escultura en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf en la que más tarde trabaja como profesor, etapa en la que deja ver ampliamente la dimensión social y política de su enfoque artístico. Adquiere renombre internacional con su participación en la documenta 4 en Kassel en 1968 (Schneckenburger, 2003: 553-556; Daval, 2002: 1084-1085).
Beuys enfatiza acerca de "la necesidad del acto creativo como un medio para escapar de la alienación producida por la civilización" (Daval, 2002: 1085). Lo anterior, según el propio artista, desde una óptica en la que el arte, más que algo subjetivo o una actitud individual, es ante todo una necesidad que debe ocupar un lugar en la existencia del ser humano con miras a la transformación social (Lamarche-Vadel, 1994: 75). Desde esta perspectiva surge su mirada expandida del arte, es decir, el arte como algo que va más allá de la producción de objetos estéticos por parte de determinados creadores, para pasar a un terreno en el que todos convertimos nuestro potencial creativo en un medio "de subversión y reflexión que conduzca hacia una nueva conciencia de la naturaleza y las potencialidades humanas" (Daval, 2002: 1085). En este sentido, para Beuys "todo hombre es un artista", todos podemos ser creadores de acciones que hagan posible el cambio social. Lo anterior llevado al campo de la escultura implica que, partiendo de una redefinición sustancial de las categorías estéticas, es posible "concebir el lenguaje, el pensamiento e incluso las actividades políticas y sociales como actividades escultóricas" (Schneckenburger, 2003: 554); propuesta que nos introduce en los terrenos de lo que Beuys denomina la "escultura social". Este concepto "transforma todo en arte […], un arte que no sólo desacredita la totalidad, sino que se convierte en ella y supuestamente la supera en el proceso de transformación. Esto sólo es posible cuando todos los seres humanos se consideren artistas, creadores de esta obra de arte total, arquitectos de la sociedad" (Rojas, Laurie, 29 de noviembre de 2010. "Beuys' Concept of Social Sculpture and Relational Art Practices Today", Chicago Art Magazine, en http://chicagoartmagazine.com/2010/11/beuys%E2%80%99-concept-of-social-sculpture-and-relational-art-practices-today/ [31 de octubre de 2016]). Cita original en inglés traducida por el autor de esta investigación.
Otro aspecto de Beuys que es reconocido es su aporte a la escultura en cuanto a la inclusión de todo tipo de elementos y materiales, un cambio que ya se venía dando desde años atrás, pero que el creador alemán amplia al incluir componentes que no se había usado antes. Entre otros, Beuys usa animales, máquinas, motores, sillas, pizarras; además de materiales como cobre, cera, miel, peltre, madera, plástico, hueso, grasa y fieltro.

Para Salcedo encontrarse con el trabajo de Beuys fue encontrarse con el concepto de escultura social que de inmediato le cautiva en tanto le permite vislumbrar las posibilidades de una obra de estas características en conjunción con sus inquietudes de orden social, al tiempo que le sirve de enlace para abrirse a otras formas de hacer escultura.

Imagen 13. *Feuerstätte II* (Chimenea II), Joseph Beuys (1962)
Instalación con elementos de hierro, cobre, fieltro[127]

Lo dice expresamente cuando el crítico y curador de arte suizo Hans Ulrich le pregunta si las ideas de Beuys sobre la escultura social le han influenciado en modo alguno. Salcedo responde:

> Lo que me interesó de Beuys es exactamente lo que mencionas: la idea de la escultura social y la posibilidad de sanar a una sociedad. Cuando me empecé a familiarizar con su trabajo me di cuenta de que era extraordinario. Por primera vez vi esculturas que me parecían interesantes, porque en

[127] Fuente de la imagen, Museo Kunst, Basilea, en https://kunstmuseumbasel.ch/en/collection/current/joseph-beuys#&gid=null&pid=2 [15 de diciembre de 2017].

> ese entonces -no ahora, pero en ese entonces- tenía problemas en conectarme con la escultura moderna y formal. Me costaba mucho. Beuys fue la única conexión que tuve con la escultura, moderna o contemporánea.
>
> Doris Salcedo[128]

El interés que en Salcedo despierta la propuesta de Beuys parte de su inclinación hacia la obra de artistas contemporáneos que han abordado temáticas relacionadas con el sufrimiento humano. La escultora es precisa al expresar que no se considera ligada a una tradición específica, y que, en este sentido, combina materiales, ideas y posturas de numerosas procedencias. Sin embargo, deja en claro que le "interesa específicamente la obra de artistas que trabajaron los traumas experimentados por una determinada sociedad", y que por esto eligió como punto de partida para su trabajo "las obras de Goya y de Beuys" (Ponce de León, 1990: 5).

Claves adicionales para entender la influencia de Beuys en la escultora bogotana podemos encontrarlas en su conversación con Basualdo, así como en la que sostiene con Ulrich, en las que, tras aclarar la huella de Duchamp en su trabajo, deja ver que por encima de todos está el creador alemán, pues a través de éste, Salcedo, quién siempre se ha declarado como artista política, encuentra la manera de vincular tal aspecto con sus intenciones estéticas.
Esto es lo que responde Salcedo a una pregunta de Ulrich acerca de la influencia de Duchamp:

> Claro, Duchamp es una figura importante para todos los artistas de mi generación, pero para mí, Beuys es más importante, puesto que necesito conectar el aspecto político. El juego intelectual no es suficiente para mí. Necesito que mi trabajo esté conectado a la realidad, a lo político. Tengo una perspectiva diferente a la que tuvo Duchamp, y es desde esa perspectiva que trabajo. Necesito agregar historias específicas y experiencias de vida específicas. Me gusta pensar en mí como una artista del Tercer Mundo, una artista que proviene de un país que sólo recientemente empezó a escribir su historia.
>
> Doris Salcedo[129]

[128] (Ulrich, 2015: 191)
[129] (Ulrich, 2015: 202)

Con Basualdo, Salcedo permite complementar y entender de manera aún más concreta la influencia de Beuys, la cual, dentro del concepto de escultura social, tiene que ver con el potencial de los materiales para la transmisión de significados. Dice Salcedo:

> Encontrarme con su trabajo me reveló el concepto de 'escultura social', la posibilidad de dar forma a la sociedad a través del arte. Yo me convertí en una apasionada de crear de esa manera, que me llevó a encontrar significativa la escultura, porque el sólo manejar materiales no tenía significado para mí. Colocar un pequeño objeto sobre una base me parecía completamente vacío. Es por esto por lo que Beuys es tan importante para mí. Yo encontré la posibilidad de integrar mi conciencia política con la escultura. Yo descubrí cómo los materiales tienen la capacidad de transmitir significados.
>
> Doris Salcedo[130]

A las vivencias que hemos anotado sobre el paso de Salcedo por Nueva York se sumará otra que dará inicio a muchas de las reflexiones que más adelante aparecerán en su propuesta, como es aquella de "el asumir ser extrajera" y pensar lo que esta condición significa. Extrapolando en aquel momento tal situación a la condición de desplazamiento forzado, la artista se preguntará "[¿]Qué significa ser desplazado?", una reflexión que aparecerá de manera reiterada en su propuesta (Basualdo, 2000: 4).

En síntesis, estamos ante tres artistas cosmopolitas que amplían su formación local con diferentes niveles de formación en el exterior, etapa que sumará experiencias en la vida de cada una de ellas, al tiempo que abonará a la construcción de sus propuestas plásticas. De las palabras de las artistas, y de lo que dejan ver sus trabajos, parece ser que las influencias más impactantes son las que provienen de José Clemente Orozco, en el caso del contacto de Débora Arango con el México de los años cuarenta; y de Joseph Beuys en lo que tiene que ver con el paso de Doris Salcedo por los Estados Unidos en los inicios de los ochenta.

[130] Fuente: (Basualdo, 2000: 5)

2.1.3.- ASPECTOS QUE SEGÚN LAS ARTISTAS MARCARON SU VIDA Y SUS PROPUESTAS PLÁSTICAS

En aras de abonar al estudio de las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo, consideramos pertinente, explorar sobre aquellas situaciones que de una u otra manera hayan impactado de manera sustancial la vida de estas creadoras y/o sus planteamientos, haciéndolo de manera directa desde el propio relato y las consideraciones de cada una de ellas a partir de las entrevistas que ubicamos o realizamos como parte de nuestra investigación. Más allá de lo que otros han dicho sobre ellas, en este caso, nos interesa lo que ellas mismas han dicho acerca de su vida y obra.

En el caso de Débora Arango, las marcas más profundas en su vida podríamos resumirlas en dos: primera, la frustración que arrastraría durante toda su existencia con relación a la imposibilidad de pintar murales; y segunda, la persecución a la que fue sometida su obra por provenir de una mujer que, no sólo se atrevía a pintar desnudos, sino que además lo hacía de una manera no convencional, y que además criticaba con agudeza a la sociedad de su tiempo. Veamos a continuación dos declaraciones de Arango sobre estos aspectos:

> Él [Pedro Nel Gómez] despertó mi vocación por el mural, una vocación y una pasión que se vieron frustradas por el delito de ser una pintora de desnudos, pues por este motivo fue que por el que durante muchísimos años me relegaron y me negaron las paredes para realizar los frescos que anhelaba.
>
> Débora Arango[131]

> Ya premiada la cosa era diferente. Por esto agradecí tanto el premio mencionado. Con él rompí mi encierro consciente y voluntario de muchos años. Durante este tiempo pinté infatigablemente porque la pintura se confunde con mi vida. Somos una sola persona. Si mi obra producía tanto

[131] Arango en entrevista con María Cristina Laverde (Laverde & Rojas, 1986: 43).

> problema, si no gustaba y era atacada a diestra y siniestra, pues muy sencillo: no la mostraba y eso hice a lo largo de tantos años.
>
> Débora Arango[132]

Beatriz González ha sido generosa en entrevistas y en compartir a través de ellas muchos aspectos de su vida y su obra, lo que permite aproximarnos de manera más profunda a nuestra exploración. Hemos encontrado varios elementos que le marcan profundamente, algunos relacionados con su vida al lado de sus padres en Bucaramanga, y otros que tienen que ver con las imágenes de prensa, la muerte, la violencia. En cuanto a los primeros, tenemos, por una parte, lo relacionado con el impacto del colorido y la luz de lo que la rodeó en su infancia –su casa, su finca, la catedral de Bucaramanga, los árboles de su ciudad-, por otra, la sensibilidad de sus padres y, en particular, el refinamiento de su madre, que en la artista se traducirá en un interés general por el gusto de los demás, pero enfocado principalmente hacia lo popular.

A continuación, lo que dice González en relación con estos aspectos.

Sobre el colorido y la luz de Bucaramanga:

> Sí, tuve contacto con Segundo Agelvis, porque mi mamá era compañera de colegio de su esposa. Él hizo la obra que más me impactó en la época: los mármoles falsos de la iglesia de la Sagrada Familia de Bucaramanga, que por desgracia fueron blanqueados; las bancas eran pintadas como mármoles falsos, rojos y anaranjados, y la cúpula tenía bandas azul turquesa y vino tinto. En general, Bucaramanga tenía unos colores maravillosos: la Gobernación era de un amarillo tostado hasta que llegó un gobernante estúpido con la obsesión de barnizarla de blanco. Había un Palacio de Correos bellísimo, hecho por el arquitecto Pablo de la Cruz. Ese despliegue de colores me influyó mucho.
>
> Beatriz González[133]

[132] Arango en entrevista con María Cristina Laverde (Laverde & Rojas, 1986: 52).
[133] González en entrevista con Halim Badawi (Badawi, 2015, s.p.)

> En Vermeer particularmente me apasionaba la luz y yo quería imprimirla en mis trabajos, pero como mi luz era la de Bucaramanga, siempre estaba comparando. Incluso los pisos rojos en las salas de Vermeer en Holanda y su luminosidad, me traían recuerdos de infancia cuando vivía en una casa que tenía baldosines vinotinto y crema. [134]
>
> Beatriz González[135]

> […] yo creo que, la Sagrada Familia para mí fue determinante, tanto la cúpula, como por fuera […], sí, era la luz, la gobernación amarilla [¿?], el palacio amarillo, es que había una cosa con el color intensa, intensa […], y todo, además, una ciudad muy arborizada, los árboles, toda la 27 era con guayacanes [¿?] que se ponían todos rosados, una belleza, en la esquina de mi casa había un guayacán de esos, pero era un guayacán amarillo […].
>
> Beatriz González[136]

Sobre la sensibilidad de sus padres y sobre las imágenes de prensa:

> Yo creo que la sensibilidad de mi casa, tanto de mi papá, como de mi mamá, influyen notablemente porque, yo creo que has leído ese pedazo que yo no creía que iría a ser artista, aunque mi papá me llamaba ya artista, la niña que es artista venga a ver este atardecer, y nos sentábamos en el balcón y se veía la Sagrada Familia [Catedral de Bucaramanga] y el cielo y todo ese atardecer de aquí tan maravilloso […]
>
> Beatriz González[137]

[134] Se refiere González a sus primeros trabajos relacionados con una búsqueda a partir de obras clásicas de la historia del arte como las del artista holandés del siglo XVII Johannes Vermeer. De esta época es la serie de "encajeras" conformada por obras como: *Encajera Negativa* (1963), *Encajera* (1963), *Encajera Almanaque Pielroja* (1964), *Vermeeriana 1* (1964), *Encajera en la Playa III* (1964), *Vermeeriana 5* (1964), *Encajera en la noche de la rendición de Breda* (1964), *Encajera foto inversée* (1964).

[135] González en entrevista con María Cristina Laverde (Laverde & Rojas, 1986: 60-61)

[136] González en entrevista con el autor de esta investigación. Al cierre de la entrevista, y mientras nos mostraba dos cuadros de su autoría –de los años sesenta-, la maestra nos señala una lámpara de escritorio de color verde proveniente de la casa de sus padres y me dice, "mire, el verde Beatriz González". El verde ha sido uno de los colores predominantes en la obra de la artista (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).

[137] González en entrevista con el autor de esta investigación (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).

> Cuando descubrí a *Los suicidas del Sisga* y me fui a buscar las láminas populares, entendí algo sobre el gusto. Porque mi mamá era muy refinada, los muebles de mi casa eran modernos y todo, pero era algo que yo rechazaba. Siento que me voy por el lado provinciano, por el lado de la provincia regional. Para mí ha sido muy importante.
>
> Beatriz González[138]

> Yo me pregunto, por qué diablos me llamó la atención la foto de los suicidas del periódico. ¿Fue el gris de la cara, igual a unos trabajos que estaba realizando, o fue la cosa popular de dos personas que entran en un pacto suicida y que unen sus manos para una foto que envían a sus familiares? Pero no, porque el tema lo leí después. Era la foto, el sombrero que él llevaba, en fin… En mí hay una disposición a mirar el gusto de la gente. Lo que a mí me cuestiona es el gusto.
>
> Beatriz González[139]

> [Cuando regresé de mis estudios en la academia de Bellas Artes de Róterdam] un amigo me había recortado muchas noticias de un periódico de provincia muy mal impreso. Lo que me gustaba era que las imágenes estaban mal impresas; no eran esas impresiones de ahora, sino que eran como 'chorriones'. Eso me marcó. Ya después empecé a buscar láminas populares, las láminas Molinari.[140]
>
> Beatriz González[141]

Respecto a los posibles orígenes de la presencia de la muerte en su obra señala González:

[138] González en entrevista con Hans Ulrich Obrist (Ulrich, 2015: 32)
[139] González en entrevista con María Cristina Laverde (Laverde & Rojas, 1986: 62)
[140] Las imágenes de prensa son vitales para el trabajo de González. Desde el inicio de su carrera, ella se da cuenta que no le interesa partir de lo natural, sino de imágenes dadas, principalmente de la reportería gráfica de los periódicos. Es así como a lo largo de su vida ha recortado cientos de imágenes que son, en buena medida, la base de su trabajo. Cuando le preguntan por qué abordar la realidad desde los medios de comunicación, la artista responde: "No es abordar la realidad. Trato de expresar lo que tengo adentro. Es ir de adentro hacia fuera y no lo contrario. La realidad le deja a uno una cantidad de expresiones que es lo que trato de expresar. El artista debe expresar su mundo particular. Hay una elaboración muy interna. Yo no cojo cualquier foto. Parto de fotos en blanco y negro -pocas veces las escojo en color- […] que se relacionan con lo que estoy expresando" (Revista semana, 1990: s.p.).
[141] González en entrevista con Hans Ulrich Obrist (Ulrich, 2015: 28).

> He trabajado el tema de la muerte muchas veces. Y hay una inclinación por examinar el ambiente en que se presenta un suicidio o un crimen: una camita, una bacinilla y un conejito en calcomanía pegado en la cama. Y ese desorden revuelto con elementos del gusto...El arte no es un camino único, en él confluyen muchos factores. Mi inclinación a mirar a la muerte en circunstancias dramáticas puede venir del tener un hermano penalista. Desde joven estoy oyendo sobre crímenes y viendo expedientes. En cuanto al drama ubicado en sectores populares ...Yo no había pensado en eso, pero realmente sí. Es así. Tal vez porque implica elementos que pueden ser más definitorios respecto al gusto... Además, el instante de la muerte definitivamente me interesa... Ese instante en que la persona se puso rígida, lívida...
>
> Beatriz González[142]

Otro aspecto que marca su propuesta plástica, y que de hecho la divide en dos, es el relacionado con lo que en Colombia se conoce como la Toma del Palacio de Justicia (Bogotá, noviembre 6 y 7de 1985), evento trágico en el que una incursión guerrillera en pleno centro de Bogotá culmina de manera sangrienta ante la brutal respuesta gubernamental, ocasionando la muerte a cerca de un centenar de personas, así como con numerosos desaparecidos.[143] El impacto de esta tragedia en Beatriz González es enorme. A partir de estos hechos, decide dar un viraje radical a su propuesta. Ella, que en su búsqueda desde los sesenta había realizado una obra cargada de humor e ironía en la que sobresalía una rica paleta que incluía intensos colores generalmente percibidos como alegres, pasa después del 85 a una paleta con colores y tonos distintos. Decide además, dejar a un lado el toque divertido de su trabajo, y las temáticas se relacionarán en adelante, casi de manera recurrente, con la realidad nacional y específicamente con los hechos de violencia relacionados con el conflicto armado.[144] Como ella misma lo dice:

> El humor se perdió hace rato… el humor crítico, el humor...eso se perdió, eso yo le dije cuando lo del Palacio de Justicia: 'Yo ya no me puedo reír más' Yo había pintado, yo me había burlado de Turbay, de Belisario, me parecía… lo miraba todo como este país no…, este país tan chistoso […]. Pero esto, con el tema del palacio de justicia, con la muerte de los magistrados, con la muerte

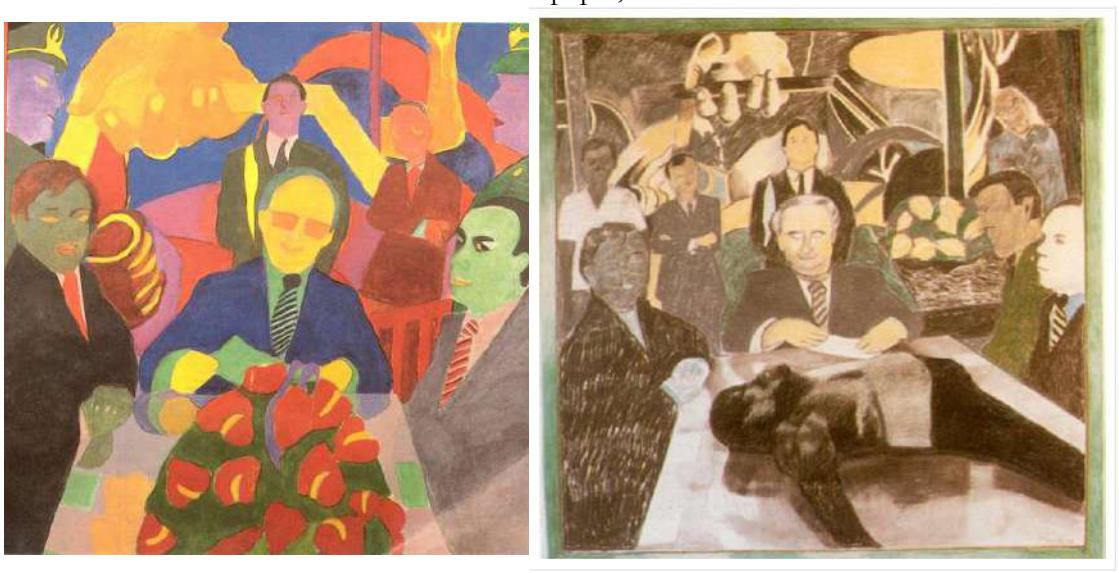
[142] González en entrevista con María Cristina Laverde (Laverde & Rojas, 1986: 62).
[143] Para profundizar en este suceso, véase la ubicación contextual de las artistas en el presente trabajo *-1980 en adelante. Los tiempos de Doris Salcedo-*
[144] Además del cambio general que sufre su obra después de la tragedia del Palacio de Justicia, la artista produce dos obras concretamente relacionadas con este evento y que llevan por nombre: *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (véase las imágenes No. 14 y No. 15).

de una cantidad de civiles…yo sí dije: 'yo ya no me puedo reír más', esa fue una conclusión a la que llegué muy clara, este país ya no es la comedia, sino la tragedia… no había de qué reír, todos nos íbamos a poner era a llorar.

Beatriz González[145]

Imagen 14. *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, Beatriz González (1987) (izq.)
Óleo sobre papel, 150x150 cm.[146]

Imagen 15. *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, Beatriz González (s.f.) (der.)
Óleo sobre papel, 150x150 cm.[147]



[145] Palabras de la artista en el vídeo titulado *¿por qué llora si ya reí? Monologo a tres voces* producido por Diego García Moreno (transcripción de Jaime Gómez Prada). Véase García Moreno, 2010. Podemos contrastar estas declaraciones con lo que ella escribiera en 1973 refiriéndose a su trabajo: "La ironía es la temperatura de mi pintura, es algo natural, como en cualquier cuerpo, de modo que es inútil buscarle finalidad o intención. Otra cosa es que nuestra historia tenga esa misma temperatura y que, cuando se corre el velo de la grandilocuencia, no se puede más que sonreír. Otra cosa es que nuestra manera de vivir tenga la misma temperatura. Mi pintura no es, entonces, la búsqueda de un fin por intermedio de temas irónicos, sino una pintura con temperatura" (González, 1976: 2).
[146] Fuente: imagen en http://www.colarte.com/graficas/pintores/GonzalezBeatriz/1971a1990/GonBmt5505.jpg [7 de diciembre de 2016]; ficha técnica en Giraldo, 2005: 134.
[147] Fuente: imagen en http://humanoymundano.blogspot.mx/2014/09/arte-bajo-el-terror-vii-la-tragedia.html [7 de diciembre de 2016]; ficha técnica en Malagón-Kurka, 2008: s.p., en http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2008000300002&lng=es&nrm [7 de diciembre de 2016].

Por último, en lo referente a Doris Salcedo, sus entrevistas permiten apreciar dos grandes marcas que deja su vida en su propuesta: primero, el ser una artista que nació y creció en América Latina, que tendrá impacto en su decisión de ser una artista política y en la libertad creativa con la que enfrenta su trabajo; y segundo, la violencia y todas sus manifestaciones, pero en particular, y como punto de partida de su obra, la tragedia del Palacio de Justicia.

Acerca del impacto de haber nacido en América Latina en lo político de su obra, pero también en la parte creativa, expresa Salcedo:

> Siempre tuve un marcado interés político. El estar en Latinoamérica, el crecer en Latinoamérica te da una visión del mundo diferente. Te obliga a asumir una posición política. Es muy difícil ser apolítico en un lugar donde hay tensión social. Puedes ser apolítico en un lugar en donde vives en medio del confort. Aquí en Colombia todo el mundo opina, se debate nuestra vida y nuestro futuro. Creo que el camino estaba dado con límites precisos.
>
> Doris Salcedo[148]

> Viajar desde Colombia era difícil. La primera vez que viajé al exterior tenía como veinte años. Eso implica formarse como artista sin la opción de ver obras originales de los grandes maestros. Sólo ves reproducciones. El 'gran maestro' está muy lejano. Eso da mucha independencia y autonomía. Todo lo que implica vivir en el tercer mundo lo recibo como un privilegio. Desde el ser político hasta no tener grandes maestros que emular. Todo eso fue muy bueno.
>
> Doris Salcedo[149]

Sobre la marca de la tragedia del Palacio de Justicia en Doris Salcedo, al igual que en el caso de Beatriz González, el impacto será inmenso y determinante para el desarrollo de su propuesta plástica, pues los hechos coinciden con el momento en el que ella regresa al país luego de su maestría en Nueva York, es decir, apenas en los inicios de su producción artística. Las

[148] Doris Salcedo en entrevista con Hans-Michael Herzog (Herzog, 2004: 166-167)
[149] Doris Salcedo en entrevista con Hans-Michael Herzog (Herzog, 2004: 167)

reflexiones sobre el impacto de la violencia que estos hechos activan en Salcedo se convertirán en el derrotero de su trabajo.[150] Así recuerda la artista aquellos días:

> Unos pocos meses después de que yo regresé a Colombia en 1985, habiendo pasado un año en Europa y dos años en Nueva York, el palacio de justicia fue ocupado por las fuerzas de la guerrilla. La violencia que siguió termino en una tragedia horrible. Fue algo que yo presencie por mí misma. No es sólo una memoria visual, sino un terrible recuerdo del olor del edificio incendiado con seres humanos adentro...Aquello me dejó marcas. Yo empecé a concebir trabajos basados en nada, en el sentido de no tener nada y de no ser nada. ¿Pero cómo iba yo a hacer un objeto material de nada? Es así como yo empecé a buscar fuentes materiales hurgando entre desechos, y el desecho en el tercer mundo es extremo como nuestra realidad. Yo recuperé un número de objetos descartados de un hospital en Bogotá y empecé a producir trabajos a partir de ellos. Estos fueron los trabajos que antecedieron a *Atrabiliarios*.
>
> Doris Salcedo [151]

[150] Si bien toda su obra estará en cierta medida marcada por estos hechos, Salcedo realiza tres obras expresamente vinculadas a ellos – *Tenebrae. Noviembre 7, 1985* (1999-2000); *Noviembre 6* (2001); *Noviembre 6 y 7* (2002) (Véase imágenes No. 15, No. 16 y No. 17).

[151] Salcedo en entrevista con Carlos Basualdo (traducción de Jaime Gómez Prada) en (Basualdo, 2000: 9).

Imagen 16. *Tenebrae. Noviembre 7, 1985*, Doris salcedo (1999-2000) (izq.)
Instalación en plomo y acero, 8.32 x 13.02 m.[152]

Imagen 17. *Noviembre 6*, Doris salcedo (2001) (der.)
Instalación con madera, acero inoxidable, plomo y resina, dimensiones variables [153]

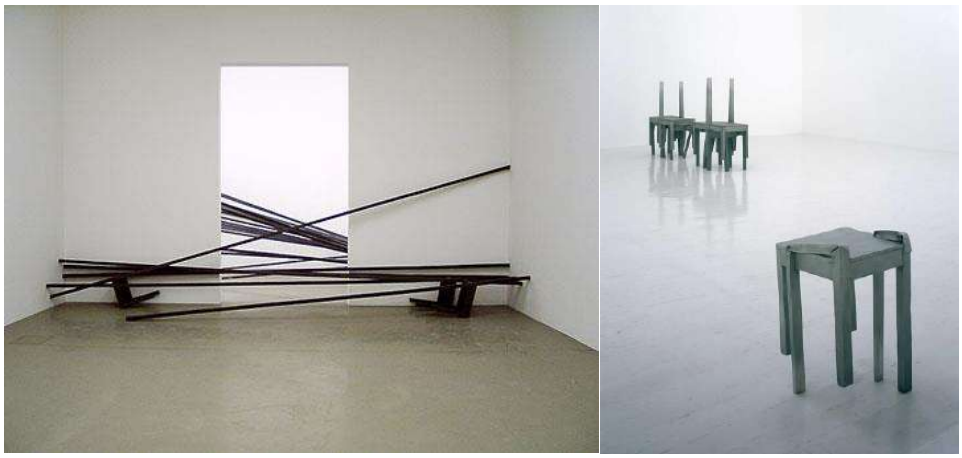


Imagen 18. *Noviembre 6 y 7*, Doris Salcedo (2002)
Performance realizado en Bogotá con 280 sillas, dimensiones variables[154]

[152] Fuente: http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/img/salcedo-3-b.jpg [7 de diciembre de 2016] ; ficha técnica en Bal, 2014: 185.
[153] Fuente: imagen en http://www-tc.pbs.org/art21/files/images/salcedo-photo-020.jpg [7 de diciembre de 2016] ; ficha técnica en Bal, 2014: 181.
[154] Fuente: imagen en http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/noviembre_6_y_7/089_Salcedo_DIG-web.jpg [7 de diciembre de 2016] ; ficha técnica en Bal, 2014: 196.

2.2.- LA PLÁSTICA EN TIEMPOS DE DÉBORA ARANGO, BEATRIZ GONZÁLEZ Y DORIS SALCEDO

Con el fin de ubicar las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo en el contexto de lo que, en los terrenos del arte -y de la plástica en particular-, estaba sucediendo cuando cada una de ellas desarrolla su propuesta, haremos una aproximación acotada por límites temporales en función de variables fundamentales como son: el inicio de la carrera artística, la consolidación de la misma y los cambios de fondo que en ese período se daban en la plástica colombiana. Según este criterio, una manera de realizar la ubicación contextual que pretendemos hacer es, a partir de tres períodos de tiempo que abarcan; el primero, de 1910 a 1950; el segundo, de 1950 a 1980, y el tercero de 1980 en adelante.[155]

Entre 1910 y 1950, podemos ubicar, no sólo la primera etapa de la vida de Débora Arango y el inicio de su obra –que se da en la segunda mitad de los treinta-, sino también el florecimiento de lo que pudiera ser la parte más importante de su trabajo. Asimismo, en este lapso de tiempo, se empiezan a dar en Colombia las primeras señales de cambio, de un arte que estaba anclado en el academicismo hacia un arte que quiere liberarse de tales cánones. Lo anterior en medio de un entorno internacional marcado por el despliegue de la modernidad estética, por las vanguardias artísticas históricas, y por las posibilidades de reproducción de la imagen como resultado de avances técnicos -como los de la fotografía y el cine-; y, en América Latina, por movimientos de gran impacto como el muralismo mexicano.

[155] Nos apoyamos para la elección de esta periodización en la forma como está estructurado el guion de la exposición permanente de la Colección de Arte del Banco de la República que se exhibe en el complejo cultural de la Biblioteca Luis Ángel Arango en el centro histórico de Bogotá, una de las más importantes de Colombia, misma que visitamos en agosto de 2015 como parte de nuestro trabajo de campo. Las periodizaciones allí definidas para el siglo XX -según criterios asociados con las transiciones en el arte colombiano- muestran coincidencia con los diferentes intervalos de tiempo en que las propuestas de Arango, González y Salcedo hacen su ingreso al medio artístico.
El guion que acompaña la exposición está divido en cinco secciones que dan cuenta de los cambios más relevantes en la historia del arte colombiano así: primero, *Los primeros modernos*, que incluye la obras de los siglos XVI al XVIII; segundo, *Rupturas y continuidades*, dedicada al siglo XIX; tercero, *La renovación vanguardista*, que abarca la época comprendida entre 1910 y 1950; cuarto, *Clásicos, experimentales y radicales*, dedicada a los trabajos realizados entre 1950 y 1980; y quinto, *Uno lo mío y lo tuyo: tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente*. Las propuestas de Arango, González y Salcedo tendrían relación con los grupos tercero, cuarto y quinto de esta agrupación. Véase el guion curatorial mencionado en http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/curadur%C3%ADas [10 de noviembre de 2016].

En lo referente al período 1950-1980, nos encontramos con los años de formación de Beatriz González, con la aparición de su obra y con los hallazgos estéticos que marcarían el tenor de su propuesta. De igual manera, son estos los tiempos en los que irrumpe en el medio colombiano toda una generación de artistas que, para la mayoría de los autores, permiten o consolidan el ingreso del arte colombiano a la modernidad estética, con lo que, en cierta medida, podría decirse que el arte colombiano empieza a sintonizarse con lo que sucedía más allá de las fronteras, es decir, con la búsqueda de mayor libertad y con el rechazo a cualquier encasillamiento estilístico.

La década de los ochenta coincide con los tiempos de formación de Doris Salcedo en Nueva York y con el advenimiento de su propuesta. Son éstos los tiempos en que el arte que se realiza en Colombia se mueve ya al ritmo de las tendencias internacionales, ubicándose de lleno en la contemporaneidad. Es este el período en el que impera la libertad creativa plena, y el distanciamiento de cualquier tipo de canon, ya no sólo academicista, sino modernista. Son estos los tiempos en los que las posibilidades de la expresión artística se multiplican –más allá de las artes tradicionales-, en función de la apertura a nuevas posibilidades en la selección de los medios, los materiales y las temáticas abordadas.

2.2.1.- 1910-1950. LOS TIEMPOS DE DÉBORA ARANGO[156]

La propuesta de Débora Arango surge en los años treinta y tiene su desarrollo más importante en los cuarenta y cincuenta. El arte realizado en Colombia en este período estará marcado por el academicismo heredado desde finales del siglo XIX y, bajo esta tónica, imperará el apego al canon realista.[157] Si bien en varios países latinoamericanos –Argentina, Brasil, México, Uruguay-, aparecen movimientos que -en paralelo con quiénes seguían la tradición- intentan dejar atrás los cánones, no será esta la situación de Colombia, donde predominará el apego a lo

[156] Si bien en este período de tiempo vive también Beatriz González, quién nace en 1938, titulamos a nombre de Débora Arango dado que es en esta época en la que la artista se forma y da a conocer su propuesta, y en la que produce parte de lo que serán sus obras más importantes.

[157] Según el periodo y la escuela a la que se haga referencia, puede hablarse de varios cánones. El referido en este pasaje es el denominado canon realista de representación, según el cual, para trabajar el cuerpo del humano adulto, la proporción que a seguir es la de considerar que la altura total del cuerpo es igual a siete veces y media la altura de la cabeza. La proporción cambia si se trata de una figura idealizada o heroica, siendo de ocho cabezas en el primer caso y de ocho y media en el segundo (Moreaux, 2005: 373).

conocido, actitud que será predominante al menos en las tres primeras décadas del siglo. Mientras esto sucede, el panorama artístico internacional estará en plena ebullición, pues la revolución plástica que desde finales del siglo XIX se gestó con el impresionismo, se despliega con total intensidad en la primera mitad del siglo a través de lo que se conoce como las vanguardias históricas, los movimientos que pondrán en cuestión no sólo los códigos tradicionales de la obra de arte, sino la institución arte en su conjunto. Esta primera etapa de la vida y obra de Débora Arango coincide con los tiempos de la protesta del expresionismo contra el optimismo positivista, los de la negación dadaísta, los de la búsqueda experimental y científica del surrealismo, los del cuestionamiento a la constitución de la imagen que plantea el cubismo, los de las contradicciones del futurismo, y los de las nuevas posibilidades que ofrecía la abstracción.[158]

En las décadas iniciales del siglo XX, en el arte realizado en Colombia predominará el paisaje según las pautas que acabamos de mencionar, destacándose los trabajos de Roberto Páramo (1859-1939), Jesús María Zamora (1871-1948), Ricardo Moros (1865-1942), Ricardo Borrero (1874-1931), y Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981). Se suma a lo anterior la tendencia a retomar –desde una formación académica- temas costumbristas que habían sido trabajados en el siglo XIX, pero esta vez "sin el populismo desmañado de los predecesores decimonónicos, pero con la 'clase' conferida por las maneras académicas españolas" (Londoño V. 2005: 102). Ubicamos en este grupo a Coriolano Leudo (1866-1957), Eugenio Zerda (1878-1945), Miguel Díaz Vargas (1886-1956), Roberto Pizano (1896-1929) y Gómez Campuzano.

El neocostumbrismo academicista en el que prevalece "la aplicación de la perspectiva, el equilibrio en la composición, la corrección anatómica y la armonía cromática" se impondría a los esfuerzos de artistas como Andrés de Santamaría (1860-1945) y su discípulo Fídolo González (1883-1942) por promover una obra con mayor libertad de expresión en la que, si bien podían trabajarse los temas tradicionales, se hacían desde exploraciones pictóricas que marcaban rupturas con la academia. [159]

[158] Para algunos de los calificativos que hemos usado para referirnos a los movimientos artísticos, nos hemos apoyado en parte en los títulos que a los mismos les asigna Mario de Micheli en su texto *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (De Micheli, 2009).

[159] La posibilidad de que en Colombia se rompiera con la tradición imperante se dio con la presencia en el país, durante 1894 y 1911, del pintor colombiano -formado en Europa- Andrés de Santamaría quién se aparta de la norma

A partir de los años treinta, en Colombia el paisaje entra en declive, y empiezan aparecer vientos de cambio que tienen que ver, por una parte con las preocupaciones que -desde los años veinte- toman fuerza a nivel latinoamericano en torno a la identidad -quienes somos y qué nos hace diferentes-, pero también en torno al deseo de ser modernos en diferentes ámbitos, incluido el artístico.[160] Aparecen así diversos movimientos que serán decisivos para dar inicio a cambios de fondo no sólo en Colombia, sino en el arte de América Latina, como es el caso del muralismo mexicano. Sin embargo, este proceso de búsqueda de lo auténtico en el plano estético tomará tiempo y será diferente en cada país, pues en medio de los logros colectivos e individuales, también aparecerán situaciones derivadas de la búsqueda de "lo propio", en las que la exploración puede llegar a desenfocarse por el sometimiento a intereses extraestéticos.

El muralismo mexicano, movimiento que surge hacia 1922 -en el contexto del México posrevolucionario y bajo el patrocinio oficial-, es un movimiento que, no obstante las críticas recibidas desde las miradas que de manera retrospectiva se le han realizado –como aquellas que surgieran durante su desarrollo-, ha sido reconocido como el movimiento más importante en la plástica latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX (Traba, 1994: 14). Como destaca Teresa del Conde, "[p]or sus características iconográficas y por sus resoluciones formales un buen número de conjuntos murales quedan inscritos por derecho propio en la historia universal del arte" (Del Conde, 1994: 19). Los trabajos de los diferentes muralistas, entre quienes sobresalen los que ha sido llamados como "los tres grandes", Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, tendrán una marcada repercusión en el arte que en las décadas siguientes se realiza en diferentes países de América Latina.

y abre en el país las puertas a la modernidad estética (Londoño V., 2005: 95-99). La revolución de Santamaría no estaría en los temas abordados -fundamentalmente retrato-, sino en sus profundas exploraciones alrededor de la aplicación de la pintura, de las posibilidades que este medio ofrecía. Su propósito según Marta Traba fue "transformar todo tema en pintura, cualquiera sea el sacrificio que debe cometerse con lo real objetivo; por eso es el primer colombiano que descubre la pintura como un lenguaje autosuficiente, como un hecho autónomo" (Traba, 1984: 95). Para profundizar en lo que Traba llama la "revolución" de Santamaría, véase el capítulo titulado "Problemas e influencias, de universalismo y localismo, de técnicas y de significados en la obra de Andrés de Santamaría" en su *historia abierta del arte colombiano* (Traba, 1984: 87-112).

[160] El afán por definirnos frente al otro era una pregunta que de tiempo atrás venía inquietando el pensamiento en América Latina. Como resalta Jorge Alberto Manrique, "[c]uando aparecen los grandes movimientos artísticos de la década de 1920 a 1930 […] el planteamiento de la pregunta americana por excelencia llevaba mucho trecho recorrido en la reflexión de nuestros pueblos", y los grupos que desde el arte la retoman, podría decirse que encuentran "la mesa puesta" (Manrique, 1989: 21-22).

Según Carlos Monsiváis, el muralismo aflora cuando al general Álvaro Obregón, presidente de México entre 1920 y 1924, "le urge prestigiar su régimen neutralizando la leyenda internacional de un país de bandidos, y de turbas que fusilan ciudadanos decentes en plena calle" (Monsiváis, 2003: s.p.). Para este propósito pondrá la Secretaría de Educación Pública en manos de José Vasconcelos (1882-1959) -exrector de la Universidad Autónoma de México-, quien considera que "la verdadera revolución es algo distinto a los campos de batalla y la toma de ciudades, es el retorno o la entronización de la conducta civilizada, de las metas del Espíritu. Revolución es el ordenamiento del país en función de la cultura occidental" (Monsiváis, 2003: s.p.). Vasconcelos fundamentará su estrategia en la educación y en la promoción de las humanidades, y uno de los caminos para alcanzar esta meta será la pintura mural, medio a través del cual, a la manera de evangelización de las órdenes religiosas, se intentará –desde un discurso visual- la difusión de unos valores y uno ideales de nación. Como apunta Monsiváis, si bien hay un proyecto original, este sufrirá variaciones en la medida en que cada muralista, en el quehacer artístico, elegirá sus propios caminos. El resultado, "el perfil legendario y la obra múltiple de un movimiento, la Escuela Mexicana de Pintura, de grandes resonancias internacionales y nacionales, ratificación de la vitalidad de la revolución triunfante, resumen irremplazable de la Historia nacional, incentivo del nacionalismo cultural" (Monsiváis, 2003: s.p.). Para otros autores, puede diferenciarse una primera etapa en el muralismo, en la que "el movimiento fue plural y dio cabida a diferentes tendencias" y en la que lo pintado correspondió a "imágenes alegóricas más cercanas a la ideología universalista de Vasconcelos y a su propósito de hacer un arte público que complementara la educación del pueblo" (Londoño V, 2010: 57). Vendrían luego los acentos de diferente orden, entre estos el político, que cada artista desde su óptica le imprimiría al movimiento.[161]

Dado que el muralismo surge en un momento de profunda agitación política y social en América Latina, su discurso, cargado de contenido reivindicatorio de aspectos como el nacionalismo, la identidad, el pasado indígena, el rescate de lo propio y las problemáticas sociales,

[161] Dentro de una amplia literatura alrededor del muralismo, puede verse el análisis de Marta Traba acerca de la evolución individual que se da en Rivera, Orozco y Siqueiros, desde su contacto –y consecuentes deudas-con el arte europeo, hasta los hallazgos pictóricos de cada uno y las transiciones que se dan en su lenguaje y en los contenidos abordados (Traba, 1994: 13-27).

tendrá eco en los países de la región. Es claro que el contexto en el que aparece el muralismo es el de la realidad mexicana, y por lo mismo, el impacto será mayor en aquellos países en los que, a pesar de las diferencias de cada caso, se dan más puntos en común. Es este el caso de Guatemala, Bolivia, Perú, Ecuador e incluso Brasil, en los que "había condiciones sociales correspondientes a las mexicanas […] –todos con problema indígena o negro, todos con una estupenda tradición artesanal" y con situaciones políticas especiales que favorecían el ambiente para esta sintonía con el movimiento mexicano (Manrique, 1989: 29).[162]

Además del impacto del muralismo mexicano a nivel latinoamericano en lo concerniente al impulso a la pintura mural y al interés por el arte con contenidos asociados a las preguntas sobre la identidad, al nacionalismo, al indigenismo y a lo social; parece haber consenso en cuanto a que este último influyó en cierta medida para que la modernidad estética -que en otras latitudes tomaba fuerza desde principios de siglo-, en estas tierras se concretara varias décadas más adelante. Para Edward Lucie-Smith "[m]ientras el muralismo combinado con el impulso indigenista producía artistas importantes en México, su efecto en Latinoamérica fue en gran parte cerrar la puerta al modernismo, justo cuando ésta había empezado a abrirse" (Lucie-Smith, 1994: 79). Al respecto opina Marta Traba refiriéndose al "americanismo" artístico cuyo origen vinculaba ella con el muralismo mexicano:

> Fue un lamentable anacronismo, que al mismo tiempo que el talento y la vocación de los combatientes europeos ganaban la partida para el signo plástico y comenzaban a desacostumbrar al público a "leer" en la pintura la lección costumbrista, el americanismo se levantara sobre la plataforma de una pintura no sólo histórica, sino demagógica; y que , mientras el mayor triunfo del arte moderno se pronunciaba sobre la libertad de cualquier compromiso distinto del arte mismo, el americanismo se encadenara al múltiple compromiso de enseñar, rectificar y profetizar hechos sociales desde la plaza pública.
>
> (Traba, 1958: 3)

[162] Adelaida de Juan resalta entre los seguidores del muralismo mexicano en América Latina a los ecuatorianos Diógenes Paredes (1910-1968), Eduardo Kingman (1913-1927), Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y Reynaldo Egas (1965-2006); a la boliviana María Luisa Pacheco (1919-1982); y al peruano a José Sabogal (1888-1956); todos artistas entre los que predominó el enfoque indigenista (De Juan, 1989: 36). Incluimos en este grupo al colombiano Alipio Jaramillo (1913-1999) (Londoño V., 2005: 156).
Entre los creadores que realizaron obra mural se destacan Cándido Portinari en Brasil (1903-1962), José Venturelli (1924-1988) en Chile, Norberto Buendía en Uruguay (1900-1983) y Pedro Nel Gómez en Colombia (1899-1984).

En el caso colombiano, si bien el muralismo no impactará de la misma manera que lo hizo en los países que hemos señalado, no quiere decir que haya pasado inadvertido. Tanto la influencia relacionada con las preguntas acerca de la identidad y el enfoque nacionalista en el arte, como la que tiene que ver con la incorporación de los contenidos sociales e indígenas, y la vinculada con la ejecución de pintura mural, se manifiestan en la tierra de Arango, González y Salcedo en las décadas que siguen al inicio del movimiento mexicano. Sin poder hacer clasificaciones específicas para cada una de estas influencias, dada la manera como en algunos casos las mismas se dan en una o varias de estas direcciones, podemos incluir en el grupo de artistas que desarrollan trabajos con estas características, entre otros, a Rómulo Rozo (1899-1964), Pedro Nel Gómez Agudelo (1899-1994), Luis Alberto Acuña (1909-1994), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970) y Alipio Jaramillo (1913-1999). Gómez Agudelo –el más importante maestro de Débora Arango- y Gómez Jaramillo desarrollan obra mural y han sido considerados entre los más destacados muralistas colombianos.

En este proceso de cambio en el arte colombiano, se da lo que algunos han visto como la búsqueda de una identidad artística nacional, misma que toma dos formas así: una la del grupo Bachué -de origen bogotano-; y otra, la del grupo de los pedronelistas, surgido en Medellín y que incluye a los seguidores de Pedro Nel Gómez (Yepes, 2011:20). Los primeros más próximos al indigenismo, y los segundos "más cerca de la monumentalidad del muralismo clásico italiano y de las preocupaciones sociales de la pintura mexicana de la Revolución" quienes consideraban que "el arte debía ponerse al servicio de la expresión del pueblo, sus luchas y sus conflictos" (Londoño V. 2001: 236).

Es este el panorama de la plástica nacional en el que se inserta la propuesta de Débora Arango (1907-2005); el de la transición del paisaje academicista a la búsqueda de nuevos contenidos y nuevas aproximaciones artísticas y estéticas. El del Medellín de los años treinta en el que se encuentra con la obra de Pedro Nel Gómez que de inmediato le atrae y que marcaría el punto de partida de lo que sería su trabajo.

Retomamos a continuación a Álvaro Medina, quién resume los rasgos más relevantes de la plástica colombiana de los treinta, los que considera se ajustan perfectamente a la obra de Gómez Jaramillo y en menor grado a los demás artistas de su tiempo. La obra que desarrollará Arango –decimos nosotros-, tal vez se encargará de encarnar de manera más vehemente estas palabras:

> El paisaje quedó atrás y ganó terreno el querer expresarse a través de la figura humana, que se alargó o ensanchó según la sensibilidad de cada artista […]. El rechazo de la proporción anatómica tenida por bella según el modo clásico europeo, tuvo su contraparte en el gusto por la práctica de un dibujo más expresivo. Adquirió importancia la mancha informal y el uso de una paleta que se vuelve autónoma y puede apartarse del color que localmente pueden tener los objetos.
>
> Álvaro Medina[163]

Cerramos la ubicación contextual del período que estamos siguiendo (1910-1950) con la plástica colombiana de la década de los cuarenta, época en la que emerge una nueva generación de artistas, con la que empieza a configurarse el ingreso pleno a la modernidad vanguardista. A diferencia de los avances que en este aspecto mostraban otros artistas latinoamericanos como el uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) o el argentino Emilio Pettoruti (1892-1971), en Colombia los cambios se habían dado más lentamente. Serán artistas como Guillermo Wiedemann (1905-1969), Alejandro Obregón (1920-1992), Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004), Enrique Grau (1920-2004) y Edgar Negret (1920-2012) los pioneros de los grandes cambios que en esta época tendría el arte colombiano, y quienes, a juicio de la mayoría de la crítica, darían el paso hacia la modernidad, proceso que se consolidaría en la década de los cincuenta.

[163] Medina, Álvaro (s.f.). "La renovación vanguardista, 1910-1950", Colección de arte del Banco de la República, Bogotá, en http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/la-renovaci%C3%B3n-vanguardista-1910-1950 [18 de noviembre de 2016].

Más allá de panorama netamente plástico, la Colombia en la que Arango hace su ingreso a la escena artística nacional es aquella que corresponde con lo que se ha denominado la "República Liberal", período que va desde 1930 hasta 1946. En estos años, luego de una larga hegemonía conservadora (1886-1930), el partido liberal regresa al poder. Si bien es común encontrar referencias relacionadas con las reformas económicas y sociales emprendidas por los gobiernos liberales, sin desconocer el cambio de enfoque, no se darían en este tiempo las reformas de fondo que el país requería en diferentes frentes, uno de los más álgidos, el agrario. El malestar campesino con el que se inicia este período -debido a la concentración de la tierra en pocas manos, a las "condiciones feudales" bajo las que operaban las haciendas y a la extrema pobreza de la población rural- se mantendrá vigente y será causa de permanentes conflictos (LaRosa y Mejía, 2013: 111). Como lo señala Marco Palacios:

> la república liberal dejó más o menos intacta la estructura social del campo colombiano, pero dio curso a la protesta campesina esporádica y localizada y plantó la idea de que 'la tierra es para quien la explota', primero que todo para el empresario, quién como el campesino, requiere la seguridad para su posesión.
>
> (Palacios, 2003: 155)

Los años treinta y cuarenta, además del conflicto agrario señalado, estarán a su vez marcados por la agitación social propia de la inequidad y la pobreza que abarcaba a la mayor parte de la población, por el desplazamiento del trabajo artesanal como consecuencia de los avances de la producción industrial –con la consecuente consolidación de la clase obrera y la organización sindical-, por las pugnas políticas entre los líderes liberales y la dirigencia conservadora, por la intromisión de las jerarquías católicas –coligadas con el conservatismo- en diferentes aspectos de la vida colombiana, y en el fallido intento de separación Iglesia-Estado promovido por los liberales.

Colombia cerrará la primera mitad del siglo XX nuevamente en manos de las élites conservadoras que recuperan el poder en 1946 y lo ostentarán hasta 1953. Durante esta etapa, el

9 de abril de 1948, se produce el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán –caudillo liberal con fuerte arraigo en los sectores populares-, hecho que daría pie a un levantamiento popular de grandes dimensiones en Bogotá -conocido como el *Bogotazo*-, el cual, con diferentes intensidades, se extendería por el resto del país.[164] Ante estos hechos, los brotes de inconformismo y la sublevación popular irán en aumento; al tiempo que se intensifica en grado sumo la violencia liberal conservadora que venía en ascenso desde mediados de los cuarenta y que persistirá hasta los años sesenta, dando lugar a la muerte de cientos de miles de personas.[165]

Imagen 19. *Masacre del 9 de abril*, Débora Arango (1948)
Acuarela, 76 x 57 cm[166]

[164] Débora Arango registraría en una obra (véase la imagen 19) los hechos del 9 de abril. Al respecto comentaría años más tarde en entrevista con María Cristina Laverde las palabras que a continuación citamos, mismas que nos dejan ver -en parte- su manera de trabajar. Si en una entrevista comentó de manera general sobre su trabajo, que ella fue pintando lo que fue viendo, en este caso, fue pintando lo que fue oyendo. Comentó Arango: "cuando mataron a Gaitán, no había televisión, por supuesto, y me puse a escuchar por radio todo lo que sucedía en Bogotá: la forma como asesinaron a Gaitán, lo ocurrido con su asesino, las mujeres en las torres de las iglesias echando a volar las campanas, las monjas saliéndose de los conventos ... Todo lo que describían lo iba pintando. (Laverde y Rojas, 1986: 49).

[165] Este período, al que se le ha dado el nombre de "La Violencia", ha sido objeto de diversos estudios dada su complejidad e impacto en la vida colombiana. Además de los trabajos de Palacios, y LaRosa y Mejía, en que nos hemos apoyado en estas páginas, pueden consultarse también trabajos como el de Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna (1968) –*La Violencia en Colombia*- considerado como pionero y emblemático a nivel de investigaciones sobre el tema. González, Bolívar y Vásquez hacen un completo recuento de los estudios que se han realizado sobre la violencia colombiana, tanto de los años cincuenta, como la más reciente. Véase González, Bolívar & Vásquez, 2005: 20-25.

[166] Fuente: La imagen en http://www.colarte.com/graficas/pintores/ArangoDebora/ArDMAM17.jpg [13 de diciembre de 2016] ; la ficha técnica en Museo de Arte Moderno, 2012, ed. MAMM: 69.

2.2.2.- 1950-1980. LOS TIEMPOS DE BEATRIZ GONZÁLEZ[167]

Las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX representan para la plástica colombiana tiempos de cambio. Será este el período en el que se consolidan las propuestas de artistas como Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau y Edgar Negret, quienes, conforme a las posibilidades que dejaban ver las vanguardias artísticas, venían explorando -desde los años cuarenta- opciones de cambio más audaces que las emprendidas por sus antecesores. Son también los tiempos de Fernando Botero, Juan Antonio Roda, Omar Rayo y Lucy Tejada, sólo para mencionar algunas de las propuestas que más reconocimiento recibieran por parte de la crítica. Es esta una época de ruptura en que la plástica colombiana entra de lleno en la modernidad estética, y en la que, además, a tono con las tendencias internacionales, se empieza paulatinamente a transitar por los caminos del arte contemporáneo. Todo esto sucede mientras a nivel internacional, luego del despliegue de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo, ideas asociadas a éstas, como aquella del arte entendido como una sucesión de cambios en una línea de progreso continuo, y otras, empiezan a ser cuestionadas.[168] Son los tiempos de la expansión del expresionismo abstracto de Jackson Pollock (1912-1956) y Willem de Kooning (1904-1997); pero también de diferentes movimientos que le sobrevienen en los sesentas, como por ejemplo el arte *pop* de Andy Warhol (1928-1987) y Roy Lichtenstein (1923-1997); el minimalismo de Yves Klein (1928-1962) y Sol Lewitt (1928-2007); el arte conceptual de Joseph Beuys (1921-1986), Dennis Oppenheim (1938-2011) y Joseph Kosuth (1945).[169] Es esta la época en que empieza a evidenciarse que el arte de la segunda mitad

[167] Si bien en este período de tiempo viven también Débora Arango y Doris Salcedo, que nacen en 1907 y 1958 respectivamente, titulamos a nombre de González dado que es en esta época en la que la artista da a conocer su propuesta, y en la que logra el posicionamiento que hasta la fecha ha logrado sostener. En cuanto a la producción de obra, Arango continúa trabajando en este período; no así Salcedo, quién para ese entonces se encontraba en su fase de formación.

[168] Los otros aspectos de la vanguardia que se cuestionan son, según Hal Foster: "la presunción de originalidad, el hermetismo elitista, la exclusividad histórica, la apropiación por parte de la industria cultural" (Foster, 2001: 7).

[169] Véase Walther, 2003: 403-680. Los nombres que incluimos en cada movimiento son apenas ejemplos de algunas de las figuras más representativas. Entre estos movimientos nos detendremos brevemente en el arte *pop*, dado que se han llegado a hacer asociaciones entre éste y la propuesta de Beatriz González dado que comparten algunas características, como, por ejemplo: el tomar imágenes de los medios de comunicación de masas, el interés por lo popular, así como por la simplificación, bidimensionalidad e iconicidad de la imagen. Al respecto, Beatriz González, tomando como ejemplo su obra emblemática –*Los suicidas del Sisga*- ha señalado: "es una obra que está basada en simplificaciones, entonces la gente encontró una poesía, hablaban de poesía, pero yo no estaba buscando eso y

del siglo XX será diferente. Son estos movimientos, los de los sesentas, los que a nivel internacional marcan una frontera entre el arte moderno y el arte distinto que entonces aparece y que se consolida en los setentas.[170] Dicho de otra manera, los tiempos de Beatriz González son los tiempos de frontera entre el arte moderno y el arte contemporáneo, o, si se quiere, los de ese difuso linde entre la modernidad y la posmodernidad.

Beatriz González pertenece en pleno a esta época. La época en la que los primeros artistas modernos de Colombia -y quienes les siguen- eclipsan a nivel nacional las miradas, tanto de la crítica, como de las nuevas generaciones de creadores como ella. Su propuesta, que se da a conocer en los años sesenta, se inserta en esta corriente de cambio en la que el abanico de propuestas evidencia un gran esfuerzo por la diversificación y la diferenciación. Un cambio surgido de la experimentación y de la apertura. Si bien en este tiempo se siguen trabajando las artes tradicionales, aunque con un espectro de posibilidades más amplio –arte figurativo, arte no figurativo, arte geométrico, arte político-, se empieza también a explorar otras opciones como las relacionadas con el arte conceptual (de Vargas, 1982: s.p.).[171]

tengo que ser sincera, yo lo que estaba buscando era cómo solucionar un problema pictórico. De manera que lo que a mí me parece interesante, es que en el momento en que todo el mundo ha clasificado esa obra de *pop,* y Marta Traba en realidad hablaba a veces de Lichtenstein y de cosas así, esto no tenía nada que ver con eso, y Marta lo que pensaba era que era una respuesta latinoamericana al *pop* norteamericano, eso ella siempre lo vio en mi obra ¿no? ¿Que la marginalidad no? Marta veía una cosa primitiva, una cosa fuerte y una cosa que tenía que ver mucho con el país" (García Moreno, 2010). En otra entrevista en 1984 en la que le preguntaban acerca de las catalogaciones que se han hecho de su pintura, González comentó: "Yo siempre he cuestionado todos los nombres que me han dado: 'mamagallista', kitsch, pop" (Celis, 1984). Sobre los fundamentos del arte *pop* puede verse "El *pop,* arte de la imagen popular" en Marchán Fiz :31-50)

[170] Son estos también los tiempos de la instalación, el happening y la performance, entre otras posibilidades de ejecución de arte que se hacen presentes en diferentes movimientos, en las que la idea tradicional del objeto único se abre a múltiples posibilidades de combinación de elementos y en las que entran en juego nuevas variables que se vuelven determinantes, como es el caso, por ejemplo, del tiempo.

[171] El arte conceptual surge en Colombia a finales de los años sesenta con artistas como Bernardo Salcedo (1993-2007) y Álvaro Barrios (1945), a quiénes en las décadas siguientes se les unirán creadores como Miguel ángel Rojas (1946), Antonio Caro (1950) y Doris Salcedo, entre otros.

Para algunos críticos, la propuesta de Beatriz González tiene entre sus rasgos algo de conceptual. Al preguntarle sobre su opinión al respecto, partiendo de un comentario de Juan Gustavo Cobo Borda en el que habla de la artista como una "conceptual camuflada", esto fue lo que ella respondió: "en cierta forma sí, porque, porque la idea, la idea prima de pronto sobre la obra en sí; entonces yo tengo una idea, y lo cierto es que, fíjese en los títulos de mis obras, son absolutamente conceptuales, y ni me interesaba el arte conceptual, pero sí la posición mía al plantear una obra es absolutamente intelectual" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015). Para profundizar acerca de la emergencia del arte conceptual en Colombia véase el trabajo de María Mercedes Herrera (Herrera, 2011).

Un aspecto determinante en este período será el relacionado con el papel de la crítica e historiadora del arte argentina Marta Traba, a quién ya nos hemos referido. Desde su llegada al país en 1954, Traba asume entre sus causas la promoción del arte moderno y, desde este discurso, logra posicionarse en el medio como la voz más autorizada para cuestionar lo que se venía haciendo y para marcar el rumbo que debieran seguir los artistas para ser considerados como realizadores de ese tipo de arte.

Para Traba, no hay en Colombia artistas verdaderamente "modernos" antes de Alejandro Obregón, quién sería -según su apreciación-, el primer pintor colombiano a quién puede asignársele este calificativo (Traba, 1984: 130), el mismo que en escultura le otorga a Edgar Negret (1920-2012) (Traba, 1984:147-169).[172] Antes de Obregón, habría habido en Colombia –desde la óptica de Traba- una serie de artistas que no pueden considerarse modernos en tanto "actúan entre dos posiciones que no son estéticas y están congeladas por sus límites: la vulgarización de los principios técnicos del impresionismo, puntillismo, cubismo y expresionismo, por una parte, y la temática nacionalista de los pintores muralistas mexicanos, por la otra" (Traba, 1984: 126).

Es claro que en este último grupo –los que todavía no son modernos- estarían, según Traba, no sólo artistas claves del momento en que surge Débora Arango, como Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña y otros a quienes ya hicimos alusión, sino también aquellos que les siguen y que mantienen líneas de trabajo con tónicas semejantes, como sería el caso de Débora Arango –quién también pertenece al período que estamos siguiendo- y cuya obra no mereció ningún reconocimiento en tiempos de Traba. Caso contrario sería el de Beatriz González, cuya propuesta, como ya señalamos, contó desde el inicio con su beneplácito. Vale la pena retomar a continuación las palabras de Débora Arango, quién en una entrevista

[172] La ubicación de un límite a partir del cual empieza a hacerse arte moderno en Colombia es relativa en la medida en que obedece a los alcances de la definición de modernidad estética de cada autor y al carácter subjetivo implícito en la apreciación de las diferentes propuestas. A manera de ejemplo, el historiador de arte Germán Rubiano considera que artistas destacados de la generación de pintores y escultores nacidos entre 1895 y 1915 serían los iniciadores del arte moderno en Colombia, resaltando entre éstos a Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo (Rubiano, 2010: 15). Como comenta Carlos Arturo Fernández al referirse a la dificultad de establecer estos cortes, si para Traba los primeros modernos aparecen a mediados de siglo con el grupo que ella descubre y promueve (Wiedemann, Obregón, Ramírez Villamizar, Grau, Negret, Botero), y para otros –como es el caso de Rubiano- aparecen en los años treinta; otros pueden ubicar ese momento a fines del siglo XIX y principios del XX con el posimpresionismo de Andrés de Santa María (Fernández, 2007: 1-2).

concedida en 1996 mencionó -con sus propias palabras- los comentarios que recibiera de parte de la crítica argentina cuando ésta le visitó en su taller hacia 1957: "Vea, Débora, salga de esto, esto es bobada, ahora lo que se está usando es la pintura moderna, la abstracta; vea Obregón con lo que sale tan bonito, coja esa pintura y deje todo esto" (Londoño V., 1997: 205).

La pregunta que surge en este punto de nuestro recorrido, y que además se torna vital para entender el período 1950-1980, en el que el imperativo en la plástica colombiana pareciera corresponder a la necesidad de ser "moderno", es la siguiente: ¿qué era lo que Traba definía como modernidad estética?

Retomamos a continuación dos textos suyos que nos permiten responder este interrogante. Dice Traba en su *historia abierta del arte colombiano* que, si fuera necesario establecer los elementos que caracterizan la pintura moderna versus la del siglo que le antecede, "fijaría dos puntos: la reinvención de la realidad y la redefinición del estilo, no como sinónimo de estabilidad, sino, al contrario, como sinónimo de cambio" (Traba, 1984: 115), y añade a continuación:

> La reinvención de la realidad se produce en el momento en que lo real objetivo deja de ser para el artista, un valor inmodificable y respetable. Pasa a ser un fin, que determina que la pintura sirva para exaltar la realidad y presentarla apoyada en equivalentes poéticos, históricos, filosóficos, siempre validados por soportes estéticos, a convertirse en un medio manejado a su antojo por el artista para representar una realidad más importante, la suya propia […]. Se deja de re-presentar, o sea se deja de volver a presentar la imagen articulada por las normas del estilo, para que cada cual invente sus posibilidades de presentarla de tal manera que revista un aspecto que parece darse en arte por vez primera […]. Mientras en los períodos humanistas anteriores, el valor de una obra se refuerza por su paralelismo con las demás que le son contemporáneas, de tal manera que es el conjunto de todas ellas, lo que nos introduce en los datos de un estilo –de un comportamiento general enfrente a las mismas circunstancias socio-económicas, culturales y políticas-, en el arte moderno, por el contrario, es precisamente la singularidad de la conducta de un artista (el hecho que nos muestre algo que no se vio antes y que reviste para nosotros, no un poder de evocación, sino un poder de revelación) el punto máximo que da la medida de su importancia.
>
> (Traba, 1984: 115-116)

En este texto podemos ver que Traba pone el acento en aspectos como la libertad del artista para desarrollar su obra sin la presión de las normas del estilo y sin las ataduras de la realidad objetiva, y también en la necesidad de que la obra, como una revelación –más que una evocación-, exalte la realidad desde una mirada individual y única.

Un aparte de un texto escrito en 1958 nos permite apreciar otros elementos que pueden ayudarnos en la síntesis que intentamos hacer acerca de sus planteamientos. En éste, Traba critica la improvisación del artista latinoamericano, y la dificultad que tiene para lograr el equilibrio entre alejarse del patriotismo y el nacionalismo –sin abandonar su realidad - y la aceptación de las formas que de otras partes nos llegan. Bajo estos lineamientos, su visión de los verdaderos artistas es la siguiente:

> [D]esligados de supuestas obligaciones con la crónica del medio en que viven, la manera como se expresan se ajusta a los temas que desarrollan […]. Comprenden que el hallazgo de los acordes, coincidencias y armonía que reemplazan el orden natural abolido a principios del siglo junto con el espacio renacentista, es un trabajo de disciplina estética. Y saben que, como siempre el artista no vive en la morada de su talento natural como en una gran casa deshabitada, sino que la puebla con lo que medita, discierne y consigue en el dominio de la tarea estética.
>
> (Traba, 1958: 4)

Nos deja ver Traba con estas ideas que, además de lo ya señalado, el artista moderno es aquel que se centra en una búsqueda, ante todo estética, fruto de sus propias reflexiones, en la que, apartado de las preocupaciones narrativas, se apoya en unos determinados temas que pueden alejarse del orden natural.

Serán estos los postulados que moverán la plástica colombiana entre 1950 y 1980, una época en la que los artistas y el medio se abren a nuevas posibilidades creativas, dando lugar a una nueva generación de artistas que admiran y siguen a Obregón, Negret, Botero y demás grandes de los años cuarenta y cincuenta, pero que desarrollan nuevas propuestas. Nos referimos a creadores nacidos en su mayoría en los años treinta, quienes se convertirán en la nueva generación de artistas de los sesenta y setenta. Es este un grupo diverso en que los trabajos se

moverán en diferentes direcciones técnicas, abordando temáticas en las que con predominio de la figuración, se hacen presentes el erotismo (Leonel Góngora, 1932-1999; Jim Amaral, 1933), el cuerpo (Luis caballero, 1943-1995), lo político (Carlos Granada, 1933; Pedro Alcántara, 1942), el humor y la ironía (Beatriz González, 1938; Álvaro Barrios, 1945), la figuración naturalista (Alfredo Guerrero, 1936 y Juan Cárdenas, 1939), lo banal (Santiago Cárdenas, 1937), e incluso –bajo nuevas aproximaciones- el bodegón (Margarita Lozano, 1936 ; Teresa Cuellar, 1935). Si bien no será la tendencia predominante, también se hará presente la abstracción en pintura y escultura, con propuestas como la de Carlos Rojas (1933-1997). De igual manera, surgirán artistas aún más avanzados en cuanto a la experimentación y la aproximación a nuevos materiales y conceptos, como es el caso de los escultores Bernardo Salcedo (1939-2007) y Feliza Bursztyn (1933-1982).[173] Un aspecto que no puede dejarse a un lado es que, independientemente de las aproximaciones plásticas diversas que en esta época se dan en la escena artística colombiana, y de una tendencia que pareciera centrarse más en lo estético y menos en los contenidos y la narración, esta generación, y la que le sigue –abarcando toda la plástica colombiana de la segunda mitad del siglo XX-, dejarán ver en sus trabajos las marcas de la violencia, bien que sea ésta el eje de su enfoque o bien a través de obras particulares en las que pareciera que el artista no puede sustraerse a la realidad circundante.[174]

Como lo subraya el curador y crítico de arte Jaime Cerón, es este un período "crucial para la reconceptualización de las prácticas artísticas en los más diversos contextos culturales y geográficos" y Colombia no sería la excepción, pues en la primera mitad de esta década –sesentas- se sentarían "las bases para perfilar el tipo de prácticas que han caracterizado el arte colombiano en las décadas posteriores" (Cerón, 2015: 35). Si el panorama artístico colombiano mostraba para estos tiempos un alto grado de dinamismo y fecundidad, este sería también el ambiente latinoamericano, y ambos serían en buena medida un reflejo de los cambios de la plástica a nivel internacional.

[173] Véase Rubiano, 2010: 23-25; Sullivan, 1996: 170-172.

[174] La exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre mayo y junio de 1999 bajo la curaduría de Álvaro Medina da cuenta de este fenómeno característico de Colombia en la segunda mitad del siglo XX. Se presentaron allí 138 obras de los más disímiles creadores, entre las que se cuentan, seis obras de Débora Arango (*Huelga de estudiantes*, 1957*; La danza*, s.f.; *Rojas Pinilla*, 1953; *Masacre del 9 de abril*, 1948; *La República*, s.f.; *El cementerio de la chusma o mi cabeza*, ca. 1950); tres de Beatriz González (*Retratos mudos*, 1990; *En familia*, 1995*; Población civil*, 1997) y tres de Doris Salcedo (*Sin título*, 1990; Sin *título*, 1990; Sin *título*, 1990) (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999).

El mundo de este tiempo es el de la segunda posguerra, un mundo de contradicciones, marcado por el desencanto ante los desastres acaecidos en los años cuarenta, pero al mismo tiempo por la bonanza que para muchos países significó la reconstrucción de Europa. En este mismo contexto, las huellas de la guerra se harán notar también en el desplazamiento del centro de las artes plásticas de París a Nueva York ocurrido fundamentalmente por la migración de artistas europeos ante la situación en sus respectivas naciones. Es también la época de la guerra fría, en la que la confrontación de los estados Unidos y la Unión Soviética se trasladará a diferentes escenarios en los que la influencia de la disputa se dejará ver en el patrocinio de opciones políticas afines a uno otro de los polos enfrentados. Será este el caso de conflictos como el Corea y el de Vietnam, cuyos excesos conmoverán al mundo y alimentarán el ambiente de desencanto ante la barbarie humana. Otro escenario será el latinoamericano, donde el triunfo de la revolución en Cuba (1959) aumenta la confrontación -dada la posición estratégica de la isla y el entusiasmo que el movimiento despierta en las juventudes de la región-, generándose a la vez el entorno propicio para el advenimiento de las dictaduras de alineación estadounidense en países como Brasil, Argentina, Chile, Uruguay y Bolivia. En este contexto, y en medio del malestar social de la región, surgen en varios países –Colombia entre ellos- grupos guerrilleros que desafiarán el statu quo, con lo que darán pie a cambios de todo orden en la situación de cada uno de ellos dadas las reacciones de los gobiernos de turno en la defensa de sus intereses. Se producen también en estos años hechos que conmocionarán a la región, como la represión violenta del movimiento estudiantil mexicano en octubre de 1968; y la victoria de Salvador Allende en Chile (1970), primer presidente de orientación marxista elegido popularmente en la región, quién tres años más tarde sería derrocado en trágicos hechos que terminan con su vida.

En este agitado ambiente, la plástica latinoamericana que desde la mitad de los años cuarenta empezaba a mostrar señales de cambio, entra desde los cincuenta en una etapa de transformación sustancial en la que las circunstancias políticas y económicas del momento jugarán un papel significativo.[175] La mayor parte de los artistas mirará menos a México y más a

[175] Como lo anota Jorge Alberto Manrique, "hacia finales de la década de los años cuarenta empezó a sentirse en diversas partes del mundo latinoamericano que el gran esfuerzo de síntesis que consistía en equilibrar un arte capaz de expresar las identidades nacionales en un lenguaje universal estaba condenado a perecer", con lo que se abre paso a lo que el autor llama el segundo gran viraje del siglo en el arte de América Latina, que tiene que ver con abandonar la preocupación nacionalista como base de la creación y abrirse a una búsqueda con menos sesgos y con

Nueva York y París. Abonará a lo anterior la mayor difusión de lo que en arte se estaba haciendo en diferentes países –y que se traduce en artistas más informados-, situación que se produce como consecuencia de la proliferación de publicaciones especializadas en arte (revistas y libros), la creación de las bienales –como la de San Paulo (1ª en América latina,1951)- y la fundación de los museos de arte moderno (Río de Janeiro, San Pablo, Santiago, Bogotá, etc.).[176] Si bien la situación política y social de cada uno de los países se dejará ver en los trabajos de diferentes artistas de la época; luego de una tendencia hacia la abstracción en los inicios de la década de los cincuenta, como lo anota Adelaida de Juan, surge en la región hacia los años sesenta un grupo de artistas que cultivará una "nueva figuración", corriente que "no responde ahora al sentimiento de inserción social ni a la afirmación nacionalista" de la primera mitad del siglo, aunque no estará exenta de una visión crítica de la sociedad (De Juan, 1989: 40). Es justamente en esta corriente en la que podemos ubicar en sus inicios a la propuesta de Beatriz González.

En esta transición hacia el arte distinto que en América Latina se desarrolla después de los años cincuenta, no pueden omitirse nombres como el del mexicano Rufino Tamayo (1899-1991), quien se aparta del muralismo y se convierte en un referente para las nuevas generaciones de artistas que anhelaban romper con el dominio del movimiento mexicano (Lucie-Smith, 1994: 112-119). Marta Traba destaca entre los logros de Tamayo el no "sacrificar los prioritarios valores pictóricos" en favor de los contenidos, así como el sobrepasar los códigos individuales para operar desde estructuras de validez universal, en una obra que "se encabalga entre la relación carnal con su historia y su pueblo […] y un surrealismo que en su caso es […] el traslado de la vida cotidiana al clima sagrado" (Traba, 1994: 64-65). Entre otros nombres del arte latinoamericano de esta época, pueden resaltarse también aquellos asociados a las vertientes que en los sesenta siguieron el expresionismo abstracto, como Manuel Felguérez (1928) y Vicente Rojo en México (1932), Alfredo Sinclair en Panamá (1915-2014), Armando Morales (1927-2011)

mayor carácter de universalidad. Para el autor, este cambio será más fácil en aquellos países como Venezuela, Colombia, Argentina o Brasil en los que "no había existido la cohesión de escuela ni la celestinería del mecenazgo oficial" que se vio en casos como el de México (Manrique, 1989: 32-33).

176 La dinámica artística del momento en América Latina es intensa. Otros colectivos que surgen en estos tiempos son el Grupo de los Once en La Habana (1953) y el Movimiento Arte Nuevo en Paraguay (1954). Al mismo tiempo, países como Venezuela que disfrutaban de la bonanza petrolera inundaban la Ciudad Universitaria con obras de artistas internacionales y nacionales como Alexander Calder, Jean Arp, Fernand Léger, Wilfredo Lam, Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero, entre muchos otros. Como anota Santiago Londoño V., toda esta actividad "abrió espacios de información más complejos dentro del arte local de cada país, lo cual permitió la comprensión y adopción definitiva del arte moderno" (Londoño V., 2005: 157).

en Nicaragua y Fernando de Szyszlo (1925-2017) en Perú; como también a los vinculados con el arte conceptual de los años setenta, como Víctor Grippo (1936-2002) en Argentina, y Cildo Meireles (1948) en Brasil (Londoño V. 2007: 158-160).

Para cerrar este recorrido por el contexto en el que surge la obra de Beatriz González, luego de la mirada que hemos dado a la plástica de su tiempo, nuestro propósito a continuación es ubicarnos en la Colombia en la que despliega su obra.

La vida colombiana durante el período 1950-1980 estará marcada por acontecimientos alrededor de la continuidad de las disputas partidistas entre las dirigencias liberal y conservadora, y por el posterior surgimiento de grupos guerrilleros de distintos orientaciones y procedencias. Todo lo anterior bajo un denominador común como fue la violencia.

La década de los cincuenta será recordada como la de los mayores niveles de confrontación violenta entre liberales y conservadores a lo largo y ancho del país. Las diferencias entre la dirigencia de los partidos serían asumidas como propias por los copartidarios de uno y otro bando, quiénes, en medio de gobiernos excluyentes, zanjaban sus desacuerdos por la vía de fuerza, trayendo como resultado la muerte de miles de personas.[177] En estos tiempos se pone en evidencia la enorme brecha entre el país urbano y el rural, entre ricos y pobres, así como el riesgo de la satanización del adversario político (LaRosa y Mejía, 2013: 114). Como lo señala Amparo Murillo, "[l]a ruptura política se extendió como violencia social en las zonas campesinas de varios departamentos, manifestándose en asesinatos y atropellos indiscriminados en pueblos y veredas. Cualquier sitio de encuentro era propicio para el enfrentamiento" (Murillo, 2012: 295-296).

En este clima de sangre, y en medio de un gobierno conservador –considerado por muchos como una dictadura civil- las élites liberales y facciones conservadoras opuestas al régimen deciden, como una manera de contener la violencia, dar paso a un gobierno militar entre 1953 y 1957, luego del cual acuerdan alternarse el poder cada cuatro años –durante cuatro periodos presidenciales- bajo un modelo de gobierno que denominarían el Frente Nacional y que comprendería el período 1958-1974. Hacia finales de los sesenta, si bien la violencia liberal

[177] Los estimados varían entre 80,000 y 400,000 muertes por esta causa en el período 1946-1964 (Palacios y Safford, 2002: 632).

conservadora había disminuido, el país seguiría sumido en las complejidades de un conflicto social no resuelto, pues como comenta Marco Palacios, a ese momento, "todos habían perdido y duro. El experimento bipartidista se había desgastado; había fracasado la iniciativa de reformas prometidas (la agraria, la administrativa, la tributaria, la laboral) que se quedaron a mitad de camino (Palacios, 2012: 69), al tiempo que se había agregado otro ingrediente a la problemática del país, como fue el bloqueo a la posibilidad del ingreso a la política de alternativas distintas al bipartidismo tradicional.

Mientras la violencia liberal-conservadora va cediendo durante los años sesenta, la situación colombiana entra entonces en lo que se conoce como la fase del conflicto armado interno; una dinámica diferente que se produce con el surgimiento, por una parte, del llamado bandolerismo, y por otra, de grupos guerrilleros como las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1964, y el Movimiento 19 de abril (M-19) en 1970, sólo para mencionar los de mayor impacto y trascendencia.[178] La expansión y fortalecimiento de estos movimientos y la respectiva respuesta del aparato estatal, traerán como consecuencia el incremento de una confrontación que en las décadas siguientes sumirá al país en una nueva ola de violencia, en medio de un escenario al que, desde diferentes frentes -y en la defensa de intereses diversos-, ingresarán cada vez nuevos actores. El resultado, un conflicto cada vez más complejo y con mayores niveles de degradación en el que las víctimas no provendrán únicamente de los enfrentamientos entre las guerrillas y los agentes oficiales, sino también de la sociedad civil que sufrirá los efectos colaterales de los ataques o de las estrategias de avance y/o contención usadas por los diferentes actores armados.

Si se esperaba que tras el Frente Nacional el Estado colombiano superara la crisis que arrastraba desde décadas atrás, no sería ésta la situación, y, por el contrario, diferentes factores derivados de la misma se convertirán en "terreno fértil para la aparición de nuevos fenómenos

[178] Se conoce con el nombre de bandolerismo a otra forma de violencia que surge como resultado de aspectos como: la acción de grupos armados que se opusieron al pacto del Frente Nacional, la utilización que gamonales y terratenientes hicieran de grupos de la misma índole en beneficio propio, y el clima de desconfianza y deseo de venganza que la contienda partidista dejara entre la población (Marín, 2005: 47-48). El término conflicto armado alude en sentido estricto –según Palacios y Safford- a "la lucha insurreccional de organizaciones guerrilleras cuyo fin es transformar revolucionariamente el orden social y el Estado que lo protege, y la respuesta de los institutos castrenses y de organizaciones paramilitares" (Palacios & Safford, 2002: 645).

desestabilizadores, como sucedería a finales de los setenta y ochenta con la aparición del narcotráfico" (Marín, 2005: 48).

2.2.3.- 1980 EN ADELANTE. LOS TIEMPOS DE DORIS SALCEDO[179]

Si las décadas entre los años cincuenta y los setenta están marcadas por el viraje de la plástica colombiana hacia la modernidad estética, los años que siguen dejan ver que se ingresa en los terrenos del arte contemporáneo. Como lo recuerda Carlos Arturo Fernández, los comentarios de Marta Traba sobre el Salón Nacional de 1978 dejaban ver una generación en proceso de búsqueda en la que resaltaba "la ampliación a nuevos campos de experimentación" que se apartaban de las soluciones convencionales (Fernández, 2007: 6). Será esta nueva generación, junto con los artistas que le siguen, entre quienes podemos ubicar a Doris Salcedo, la que marcará el rumbo del arte en Colombia al cierre del siglo XX.

En un medio cada vez más informado y luego de un período en el que, podríamos decir, predominó una tendencia unidireccional marcada por el afán de la crítica en torno a "modernizar" el arte en Colombia, los años ochenta dan paso a la consolidación de los cambios que desde los setenta venían gestándose y que dejaban ver el deseo de los artistas locales de salirse de un determinado molde y dar rienda suelta a la liberta estética plena. La *multidireccionalidad* de las búsquedas emprendidas por los diferentes creadores será entonces el rasgo dominante de estos tiempos. La guía en este proceso será el cuestionamiento a todo lo conocido. En otras palabras, se pondrán en tela de juicio no sólo los materiales, técnicas y soportes usados hasta el momento, sino también los lineamientos de la crítica y las connotaciones estilísticas, con lo que se abre paso a una amplia posibilidad de creaciones en las que la novedad dejaba de estar condenada a la exclusión de las posibilidades que ofrecía el arte hasta el momento realizado. La *hibridación* en todas las direcciones estará así presente en la plástica colombiana de estos tiempos,

[179] Si bien en este período de tiempo viven también Débora Arango –hasta el 2005- y Beatriz González, titulamos a nombre de Salcedo dado que es en esta época en la que la artista da a conocer su propuesta, y en la que logra el posicionamiento que mantiene hasta el presente. En cuanto a la producción de obra, en el caso de Arango no se conoce mucho de su trabajo en estos tiempos; y en el caso de González, se mantiene con una producción ininterrumpida que es parte vital de su planteamiento.

como en ese momento lo estaba en el arte realizado en otros países. La brecha con lo que se hacía a nivel internacional será cada vez menor.

Carlos Arturo Fernández señala la IV Bienal de Arte de Medellín (1981) como el evento que permitió apreciar, a partir de las obras de artistas locales y foráneos, el profundo cambio que se estaba produciendo en ese momento –tanto a nivel local como internacional-, lo que le lleva a considerar el año de su realización "si no como un punto de partida, sí como un momento de inflexión en el proceso del arte en Colombia" (Fernández, 2007: 15).[180] Para Fernández, "[e]l panorama estético que ofrecían los 240 participantes era tan variado y contradictorio, que parecía imposible comprenderlo si se recurría sólo a los conceptos y teorías que habían definido hasta ese momento el arte del siglo XX. Eran manifestaciones absolutamente desconcertantes" (Fernández, 2007: 8). El resultado, que no sólo la plástica estaba cambiando, sino también la manera de aproximarse a ella, lo que conllevaría el surgimiento de conceptos nuevos como *transvanguardia*, *hipermanierismo*, *esquizofiguración* y tantos otros que evidenciarían que "ahora los artistas creaban obras que se salían del ámbito estético característico del siglo: trabajos que iban más allá de las vanguardias" (Fernández, 2007: 9).[181]

Como uno de los factores determinantes en la consolidación de los cambios que desde los sesenta y setenta se venían dando en la plástica colombiana podemos resaltar el Salón Atenas que llevara a cabo el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1975 y 1984. Si bien el Salón Nacional de Artistas había cumplido una labor significativa en cuanto a dejar ver el panorama de las prácticas artísticas en el país y promover al mismo tiempo el trabajo de nuevos talentos, "comienza a manifestarse en la década del 70 un desánimo por el evento entre artistas y críticos de arte, debido a que los premios eran otorgados consecuentemente a los mismos creadores ya de renombre", a lo que se sumaría la limitación que mostraba en cuanto a dar espacio a la

[180] Fernández destaca que lo que se vio en la Bienal de Medellín en 1981 estaba en línea con los trabajos que se mostraron en 1982 en la Documenta de Kassel (Alemania) y en la Bienal de Venecia. Resalta también que uno de los aspectos que se hacen evidentes es la validez que toma la posibilidad de hacer nuevas aproximaciones al arte del pasado, con lo que estaría teniendo lugar el desmonte del paradigma de la vanguardia (Fernández, 2007: 10-11).
[181] Fernández deja ver que la dificultad de entender lo que estaba pasando en los años ochenta no era un fenómeno local, sino que se daba también en Europa y Estados Unidos. Cita a Arthur Danto como uno de los filósofos que reconoce tal situación y que intenta dar una explicación a lo sucedido (Fernández, 2007: 11). El Salón Nacional de Artistas tuvo su primera versión en 1940, y en el 2016 llevaba a cabo su versión No. 44.

exhibición de las nuevas tendencias. Es este el nicho al que apunta el nuevo salón, el de los artistas jóvenes que se arriesgaban con propuestas no convencionales (Guerrero, s.f.: 126).[182]

El Salón Atenas invitaría anualmente a un grupo de artistas –no más de diez ni menos de cinco- de máximo 30 años de edad, quienes por una sola vez podrían participar –"para evitar la repetición, ese mal endémico en la historia reciente de nuestras artes plásticas"-, bajo una selección en la que el criterio sería el empezar a destacarse en la plástica nacional con propuestas creativas inéditas. Este Salón no tendría premios, y el reconocimiento estaría dado por la participación misma en el evento (Serrano, 1999: 40).

El siguiente texto, que escribiera en 1980 el curador y crítico de arte Eduardo Serrano, deja ver, tanto el tono del salón, como el espíritu mismo de la plástica colombiana en la época que este se desarrolla. Anota Serrano:

> El Salón Atenas ha tratado de captar, de situar en el contexto que le corresponde y de animar y divulgar, no lo que se piensa que 'debe ser' el trabajo de los jóvenes de acuerdo con criterios paternalistas y preestablecidos, sino el trabajo de los jóvenes como es, y sus ideas al respecto de cómo se presenta la creatividad en un mundo cuyas circunstancias se diferencian ampliamente de las del mundo de otras épocas.

En el mismo escrito, más adelante, refiriéndose por ejemplo al grupo de artistas que participó en el salón aquel año dijo:

> Su conjunto es un buen indicio de la multiplicidad de direcciones y de la independencia de criterio con las cuales se busca en nuestro medio una expresión visual particular y propia, y conforma por lo tanto un diciente repertorio sobre el ímpetu y alcances con los cuales se inicia artísticamente en el país la década del ochenta.
>
> (Serrano, 1999: 60)

[182] Guerrero, Eddiguer (s.f.). "Salones de Arte en Bogotá", en http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20483/2/articulo15.pdf [28 de noviembre de 2016].

Los comentarios sobre las obras de cada uno de los artistas de los diferentes salones Atenas ponen al descubierto los cambios que se estaban dando, pues además de trabajos innovadores realizados con medios y materiales tradicionales; aparecen asimismo obras en las que se usan materiales y objetos tan diversos como puede ser vidrio, bronce, madera, hierro, cera, sangre, tejidos, cerámica, fotografías, videos, ladrillos, tubos de PVC, tablas, troncos, zapatos, trapos, cortezas, comestibles, muebles y muchos más; propuestas en las que se trabaja con el propio cuerpo –entre las que se encuentra la performance-; como también proyectos de naturaleza arquitectónica; fusiones entre diferentes medios; y entre unos y otros, planteamientos de orden conceptual.[183]

Por el Salón Atenas pasaron artistas que se ubicarían entre los grandes de estos tiempos como por ejemplo Miguel Ángel Rojas (1946), Antonio Caro (1950), John Castles (1946) y Gustavo Zalamea (1951-2011). Tras la desaparición del Salón (1984) surgen diferentes alternativas para el impulso de los artistas emergentes. Una de estas, la de la Biblioteca Luís Ángel Arango que lanzó su programa "Nuevos nombres", donde se presentaron obras de Doris Salcedo (1958), María Fernanda Cardoso (1963), Nadín Ospina (1960) y Carlos Salazar (1957), entre otros (Vaughan, 2006).[184] Sería esta la primera exposición de Doris Salcedo (Bogotá, Casa de la Moneda, 1985). Cabe resaltar de esta época en la que Salcedo empieza a darse a conocer, su participación en el XXXI Salón Nacional de Artistas (1987). Esto es lo que Eduardo Serrano escribió en aquel momento sobre el trabajo de la artista: "un trabajo como el de Doris Salcedo que, aunque interesante y promisorio, es todavía una cercana derivación de la obra de Joseph Beuys" (Serrano, 1999: 79).[185]

Hacia los noventa el cambio en la plástica colombiana se habrá consolidado, y, además de la pintura, la escultura o el grabado según las concepciones tradicionales de tales medios, las obras se desplegarán también en un "nuevo espacio donde se encuentran simultánea o alternativamente, la instalación, el video, la música, la fotografía, el cine, los medios digitales, la

[183] Véanse los comentarios que año a año escribiera Eduardo Serrano –curador del evento- sobre cada uno de los salones, los artistas y sus obras (Serrano, 1999: 40-71).
[184] Vaughan, Catalina (2006). "¿aire fresco?", en esfera pública, noviembre 28, en http://esferapublica.org/nfblog/aire-fresco/ [30 de noviembre de 2016].
[185] Texto originalmente publicado en el Diario *El Espectador* de Bogotá en diciembre 20 de 1987.

internet, el uso del cuerpo, los objetos encontrados y los recursos conceptuales, además de todas sus mezclas, interacciones y contaminaciones" (Fernández, 2007: 61).[186] Parecería entonces que el momento *poshistórico* de la historia del arte (Danto) -al que nos referimos en el capítulo anterior, y que, tanto en Colombia como a nivel internacional había empezado a gestarse a mediados de los setenta-, era una realidad.

Hacia el fin del siglo, el arte, tanto a nivel de Colombia, como de América latina y del resto del mundo, no presentará las grandes diferencias que se apreciaban en los primeros cincuenta años y que empezaron a atenuarse en los sesenta y setenta.[187] Lo que ahora se revela en todas partes a partir de los ochenta es "una impresionante diversidad […], hay pluralismo coexistencia de tendencias y actitudes contrapuestas" (Rubiano, 2001: 1).

Si a fines de los sesentas el arte realizado en Colombia y América Latina transitaba los caminos de la modernidad, mientras en los centros del arte internacional el camino era uno nuevo, el del arte contemporáneo -que según el enfoque puede ser visto como ruptura o como reestructuración de lo moderno-; a partir de los ochenta, el camino de lo contemporáneo será el que todos seguirán.[188] Planteado en otros términos, podemos decir que, para el fin del siglo, el arte de Colombia y América Latina recorre, al igual que el del resto del mundo, los senderos de la postmodernidad. Retomando a Steven Connor, son los tiempos de una "estética de la inestabilidad radical", aquellos en los que "se tiende a minar los imperativos modernos de

[186] En relación con la instalación como práctica artística, es preciso señalar, que, si bien su uso se consolida en Colombia en el período que estamos siguiendo, es decir, después de los ochenta, sus orígenes en el país se ubican en la década de los setenta. Miguel Huertas hace una revisión de aquella década y encuentra una serie de cambios -en la manera como algunos artistas configuran y presentan su obra- que le permiten llegar a esta conclusión. El autor ejemplifica su planteamiento a través de trabajos presentados en ese tiempo por los artistas Beatriz González, Luis Caballero, Santiago Cárdenas y Miguel Ángel Rojas (Gutiérrez,2009: 142).

[187] En el año de 1972, Marta Traba dejaba ver este cambio cuando escribió: "Hoy en día, una exposición de nuevos artistas latinoamericanos es absolutamente in-identificable; sus soluciones, sus fórmulas de expresión y hasta sus materiales, son idénticos a los que realizan los artistas de una sociedad de consumo altamente industrializada" (Traba, 2012: 14).

[188] Germán Rubiano destaca para el período 1981-2000, a la par de artistas internacionales, al cubano Juan Francisco Elso, la brasileño Franz Krajcberg, al venezolano Milton Becerra, al colombiano Ronny Vayda y al argentino Hernán Domp, sólo para citar algunos. El autor amplía esta lista en un recorrido por diferentes países de la región (Rubiano, 2001).

integridad estilística y formal de la obra, el culto al artista individual y la forma radical de la estética moderna" (Connor, 2002: 67, 70).[189]

Todo lo que hemos recogido acerca de la plástica colombiana posterior a los ochenta se da en un ambiente global marcado por las tensiones de la guerra fría y los cambios que sobrevendrían con el desmoronamiento del bloque soviético a comienzos de los noventa. A nivel regional marcan la época las guerras civiles en países como El Salvador y Guatemala, y los posteriores acuerdos de paz en estos países (1992 y 1996 respectivamente); y el fin de las dictaduras en países como Argentina (1983) y Chile (1990).

En Colombia mientras tanto, el conflicto armado interno se intensificará, en una situación cada vez más compleja dado el surgimiento de fenómenos como el narcotráfico y el paramilitarismo, con lo que las acciones violentas se incrementarán, ya no únicamente desde el frente de la lucha guerrillera, sino también desde las nuevas orillas y sus diversas disputas. Las altas tasas de homicidios que habían empezado a descender en el período comprendido entre inicios de los sesenta y la mitad de la década de los setenta, nuevamente empezarán a mostrar un dramático ascenso hasta llegar en la década de los noventa a los más altos niveles históricos (Palacios & Safford, 2002: 631).[190]

Los años ochenta inician en Colombia bajo el gobierno de Julio César Turbay, una presidencia marcada por una fuerte represión estatal, caracterizada por "asesinatos extrajudiciales, encarcelamientos ilegales y una mentalidad y atmósfera de "Estado de sitio" (LaRosa & Mejía, 2013: 117). Le siguen los tiempos de Belisario Betancur, en los que, dentro de una tónica distinta, se empieza a promover una atmósfera de paz, misma que se vería frustrada por la toma del palacio de Justicia de Bogotá –sede de las altas cortes- por la guerrilla del M-19

[189] Los tres aspectos a los que se refiere Connor son aquellos en los que coinciden las dos grandes corrientes en las que se dividen las teorías del llamado arte postmoderno, mismo que en este trabajo definimos como contemporáneo. Alude así, por una parte, al grupo de Charles Jencks y quienes le siguen –la corriente "conservadora-pluralista"; y por otra, al de Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster y otros –la corriente crítica-pluralista- (Connor, 2002: 68-74).

[190] Los autores sustentan su afirmación a partir de los cambios que presenta la tasa de homicidios por cada cien mil habitantes así: "32 de 1960 a 1965; bajó a 23 entre 1970 y 1975 y empezó a subir hasta situarse en 33 en 1980, 32 en 1985, y registró un fuerte incremento hasta llegar a 63 en 1990 y alcanzar la cima, en 1991-1993, de 78, para ir descendiendo hasta 56 en 1998, aunque volvió a aumentar a 63 en el bienio 1999-2000.

el 6 de noviembre de 1985 y por la sangrienta retoma por parte de los agentes gubernamentales durante el mismo día y el que le siguió. Estos trágicos hechos, en los que el edificio fue incendiado durante el feroz operativo oficial, dejaron no sólo cerca de cien personas muertas -incluyendo guerrilleros, empleados, visitantes, agentes estatales y once integrantes de la Corte Suprema-, sino también la desaparición de personas que salieron con vida de mano de los militares (LaRosa & Mejía, 2013: 117-118). Como lo señalan los autores que estamos siguiendo "[e]sta tragedia es una referencia en la historia moderna de Colombia y representa el inicio de otra fase trágica en el conflicto colombiano contemporáneo" (LaRosa & Mejía, 2013: 118).[191] Toda la sociedad colombiana sentiría el impacto de la tragedia del Palacio de Justica, y los artistas no serían la excepción, como ya vimos en el caso de Beatriz González y Doris Salcedo, entre muchos otros.

La situación del país en los años venideros sería cada vez más compleja. Durante el período 1986-1990, la Unión Patriótica (UP), un recién conformado partido político de izquierda surgido como resultado de las amnistías de la época, sería objeto de una campaña sistemática de exterminio fundamentada en asesinatos selectivos de sus miembros, campaña que se extendería a la dirigencia sindical, a los defensores de los derechos humanos, a activistas agrarios y a maestros vinculados con la izquierda (Palacios, 2003: 284).[192] A lo anterior se sumará como factor desestabilizador, el poder que habían alcanzado en el país los carteles del narcotráfico, los que luego de penetrar los más diversos sectores de la política y la sociedad colombiana, se trenzaron en una guerra con el estado cuando éste decidió enfrentarlos desde mediados de la década, en una lucha que duraría hasta mediados de los noventa, tiempo en el que, luego de la muerte de uno de los capos más emblemáticos –Pablo Escobar- y del sometimiento a la justicia de otros, se daría paso a una dinámica distinta y menos violenta. Esta racha de violencia asociada al narcotráfico, además de los carros-bomba, secuestros y demás acciones con impacto en la población civil, arrastraría entre sus víctimas a Luis Carlos Galán Sarmiento (1943-1989), candidato liberal a la presidencia asesinado en octubre de 1989. Meses después fueron también asesinados otros dos candidatos presidenciales: Bernardo Jaramillo Ossa (1955-1990) en marzo

[191] Véase también "La tragedia del Palacio de Justicia" en Palacios, 2003: 279-282.
[192] Palacios reporta un estimado de 3,000 miembros de la UP asesinados como parte de esta campaña (Palacios, 2003: 284), y señala entre los responsables a [p]aramilitares asociados al Cartel de Medellín, en complicidades locales con el ejército, la policía, los latifundistas y los políticos tradicionales (Palacios y Safford, 2002: 648).

de 1990, la opción de la Unión Patriótica; y Carlos Pizarro Leongómez (1951-1990) del M-19 -muerto en abril del mismo año- y quién fungía en ese momento como candidato por el movimiento político en que se había convertido esa guerrilla.

La década de los noventa iniciará en un ambiente de relativo optimismo derivado de la Asamblea Constituyente de 1991, acontecimiento resultante de un movimiento ciudadano, que daría paso a la redacción de una nueva constitución política con avances significativos en la defensa de los derechos fundamentales. Sin embargo, la violencia del narcotráfico, sumada a la desconfianza que generó en las guerrillas el exterminio de la UP y el asesinato de los candidatos de la izquierda, entre otros factores, alejarían las posibilidades de que Colombia se encaminara hacia la paz en esta década -pese a los intentos de nuevos procesos en esa dirección-. Al cierre del siglo XX, Colombia seguiría sumida en un conflicto que pareciera no tener fin. Las guerrillas intensifican su accionar a través de secuestros, atentados y tomas de poblaciones; la contraofensiva oficial es cada vez más intensa; y el movimiento paramilitar, agrupado desde mediados de los noventa bajo el nombre de Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), se encargará de sembrar el terror en pueblos y veredas mediante la ejecución de las más atroces masacres como estrategia para el control territorial. Además de las muertes violentas, las consecuencias del conflicto se harán visibles en las cifras de desplazamiento forzado, que para el período 1985-2000 se estimaba afectaban a dos millones de personas, de las cuales, 1,5 millones correspondían a los años 1995 - 2000 (Palacios & Safford, 2002: 575).[193]

Con estos datos sobre la realidad colombiana, cerramos aquí este capítulo con el que nos hemos propuesto conocer el contexto en que surgen las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. Hemos realizado hasta este punto un recorrido en el que abordamos los aspectos más relevantes de la vida de las tres artistas, deteniéndonos en su

[193] El informe que a cierre de 2015 presenta la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR) ubica a Colombia como el país con mayor número de refugiados internos en el mundo con Colombia, con 6,9 millones de personas. Le siguen Siria con 6,6 millones e Irak con 4,4 millones. Véase las estadísticas de la ACNUR en http://www.acnur.org/recursos/estadisticas/ [30 de noviembre de 2016]. Además de los diferentes estudios sobre la violencia en Colombia a los que nos hemos referido, puede verse también el documento *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica bajo la coordinación de Martha Nubia Bello, en el que se documenta, a partir de casos concretos, la diversidad e impacto de las modalidades de violencia en el conflicto colombiano, incluyendo entre otros, testimonios de algunas de las 1962 masacres que los diferentes actores del mismo ejecutaron en el período 1980-2012 (Grupo Memoria Histórica, 2013).

formación e influencias, y en los aspectos que marcaron su vida y su obra; información que hemos situado en el entorno en el que desarrollaron sus propuestas, considerando en primer lugar la perspectiva de la plástica, misma que hemos situado en el momento histórico respectivo para cada uno de los casos.

A manera de síntesis, podemos decir que estamos frente a propuestas distintas, que, de parte de artistas *cosmopolitas* -con formaciones e influencias disímiles-, surgen en diferentes momentos del siglo XX, las que a su vez ejemplifican momentos distintos de la plástica realizada en Colombia en dicho período. Tenemos así: primero, el de Débora Arango que es el de aquel arte marcado por el muralismo mexicano, con rasgos propios y con evidente interés por el deslinde de los cánones, pero que aun así, se mantiene hasta cierto punto ajeno a la dinámica que mostraba el arte más allá de América Latina -que se movía desde principios de siglo en los terrenos de la modernidad estética-; segundo, el de Beatriz González, un momento en el que se promueve y se logra una mayor acercamiento con lo que a nivel internacional se venía haciendo desde la primera mitad del siglo, que significa, la entrada de la plástica colombiana en la pretendida modernidad y su tránsito hacia los terrenos del arte contemporáneo; y tercero, el momento de Doris Salcedo, que también experimenta Beatriz González, aquel del apogeo de este último arte, en el que el artista logra la máxima libertad creativa frente al encasillamiento de cualquier orden, situación en la que, además, las diferencias entre lo que se hace a nivel internacional y lo local desaparecen.

Las tres propuestas se despliegan en épocas tan distintas que, en el escenario mundial, abarcan desde los albores de la segunda guerra mundial, pasando por la guerra fría, el Mayo del 68, el triunfo de la revolución cubana, el surgimiento de los movimientos guerrilleros y las dictaduras en América Latina, hasta la disolución de la Unión Soviética; tiempos en los que, para el caso de la realidad colombiana, el común denominador es la violencia de diversos orígenes que desde los años cuarenta azota a este país suramericano y que se mantiene hasta el fin del siglo XX y el inicio del XXI.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS

Todo lo que tenemos es el poema. Y el parloteo de unos intentos de desciframiento a menudo carentes de base.

George Steiner[194]

Forma y contenido se confunden y se exaltan en el mismo abrasamiento. Una forma exigua no se compensa con lo excelso de una intención.

Luis Cardoza y Aragón[195]

Tres propuestas plásticas es lo que tenemos frente a nosotros como objeto de estudio. Tres propuestas resultantes de actos creativos en los que Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo, cada una en su tiempo y desde su experiencia vital y su subjetividad, han construido universos únicos que, en su expresión concreta, aparecen ante nosotros como obras realizadas a partir de diferentes medios, técnicas y materiales. Son ellas, las obras, las que, como vía central para abordar el estudio de las propuestas plásticas, recibirán la máxima atención en esta etapa de nuestro trabajo según la ruta metodológica que anteriormente definimos.

En concordancia con lo anterior, el eje de nuestra aproximación es el análisis de obras a partir del estudio de sus valores formales -dado que es en ellas, en el hecho plástico que allí se ha concretado, en donde está el conocimiento-, razón por la cual, abordamos esta etapa en el primer apartado del presente capítulo. Seguidamente, damos paso a un segundo apartado en el que, con el interés de favorecer la comprensión de las propuestas desde una perspectiva integral en la que podamos acercarnos al universo de genuinos intereses de cada una de las artistas, a su pensamiento y a sus preocupaciones, nos adentramos en la exploración de la visión que sobre el

[194] Steiner en *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan* (Steiner, 2011: 271).
[195] Cardoza y Aragón en "El humanismo y la pintura mural mexicana" (Cardoza y Aragón, 1989: 47).

arte tienen Arango, González y Salcedo, como también en las motivaciones y fundamentos que cada una de ellas ha dado a conocer sobre la formulación de sus trabajos.[196]

Antes de proseguir, y a propósito del método en que nos apoyamos, bien vale la pena retomar a Luis Cardoza y Aragón, quien en uno de sus textos sobre los muralistas mexicanos señalara que sus preferencias formalistas no eran impedimento para "apreciarlos en toda la extensión de su imaginario" (Cardoza y Aragón, 1989: 45).

3.1.- LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS DESDE LA ÓPTICA DEL ANÁLISIS FORMAL

Siguiendo la ruta metodológica definida, damos paso el estudio de las propuestas plásticas según la perspectiva formal, en la que como hemos señalado, nos concentramos en el análisis de obras de cada una de las artistas siguiendo los principios de *teoría de la imagen* de Villafañe y Mínguez.[197] En cada una de las propuestas hemos seleccionado obras que forman parte de diferentes momentos en el trabajo de cada una de las artistas.

3.1.1.- DÉBORA ARANGO

[196] Consideramos pertinente este acercamiento al pensamiento de las artistas porque, en la medida que se dispone de información a partir de declaraciones y/o escritos de las creadoras, se puede disminuir el riesgo de caer en especulaciones sobre asuntos a los que ellas se hayan referido. Adicionalmente, en el caso de Doris Salcedo, la necesidad de esta aproximación cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que su propuesta se desarrolla en los terrenos del arte conceptual en los que nos enfrentamos, no sólo a un arte material, sino también a un "sistema de pensamiento". Tomamos la expresión "sistema de pensamiento" de los planteamientos del crítico e historiador de arte estadounidense Robert Morgan en la introducción que hace a sus ensayos sobre arte conceptual (Morgan, 2003:12).
El punto a resaltar es que, en el arte conceptual, el proceso discursivo no es un aspecto accesorio, sino que hace parte de la propuesta y "tiene prioridad sobre la producción" (Morgan, 2003: 30). Conviene aclarar que hablar de arte conceptual como una categoría homogénea, puede conducirnos a una visión limitada de este enfoque, pues en la medida que este tipo de arte se fue desarrollando en la década de los sesenta, surgieron diferentes tendencias, unas orientadas hacia la desmaterialización del objeto artístico y con marcado énfasis en el uso del lenguaje, y otras que no rechazan la materialización pero que la anclan en un sistema de significación más amplio que incluye el discurso del artista y la producción del objeto (Morgan, 2003: 23).

[197] Partimos del principio de considerar la "forma" de las obras desde una perspectiva amplia, esto es, según las palabras de Susan Langer en *Los problemas del arte* –citada por Adolfo Sánchez Vásquez-, pensándola en su sentido más abstracto como equivalente a "estructura, a articulación, a un todo que resulta de la relación de factores mutuamente dependientes o, con más precisión, el modo en que se reúne el conjunto o todo" (Sánchez Vásquez, 1978: 145).

Para la selección de obras en el caso de Arango nos encontramos con el inconveniente de que en muchas de las piezas no se cuenta con la fecha de su realización, lo que permitiría analizar si en un horizonte temporal es posible detectar cambios significativos en la propuesta. Sin embargo, las obras datadas dejan ver que buena parte de ellas se produjo entre la década del cuarenta y la del cincuenta del siglo pasado y que en ellas se pueden diferenciar, no necesariamente cambios plásticos marcados, pero sí frentes temáticos concretos (el desnudo femenino, la mujer, la problemática social, la religión, hechos trascendentales de la vida nacional, la violencia y la muerte) que son las que en este caso guían nuestra selección.

La obra de Arango incluye también abundantes paisajes y retratos, géneros que no hemos incluido en nuestro análisis de obras, pues se apartan marcadamente de su manifiesto interés por la interpretación de la realidad, y tal vez merezcan un estudio aparte, especialmente los retratos, dada la profundidad psicológica que proyectan. Es posible que los paisajes correspondan a su etapa inicial, a los tiempos y la herencia del maestro Eladio Vélez, pues no se aprecia en ellos la fuerza expresiva del resto de su obra.

Otro aspecto a considerar es la técnica y los materiales usados por la artista, terreno en el que predomina el uso de la acuarela sobre papel en la mayoría de las obras –un medio tradicional en otras latitudes, pero apenas en uso con fines artísticos en Colombia desde principios de siglo-, aun cuando trabaja también el óleo sobre lienzo, y en pocos casos incluso, sobre cartón y fibra de fique.

Las pinturas seleccionadas para el análisis formal abarcan las temáticas inicialmente señaladas; y consideramos que, por la consistencia en sus rasgos, dejan ver que forman parte de una misma propuesta y del período de mayor producción de la artista, aquel en el que Arango despliega a su manera la creación, el movimiento, la fuerza y el colorido que surgen de su contacto con Pedro Nel Gómez. Nos referimos a las siguientes obras: *Montañas* (1940), *Madona del Silencio* (ca. 1944), *El tren de la muerte* (1948), *La huida del convento* (1950), *La danza* (1950), *Huelga de estudiantes* (1954).[198]

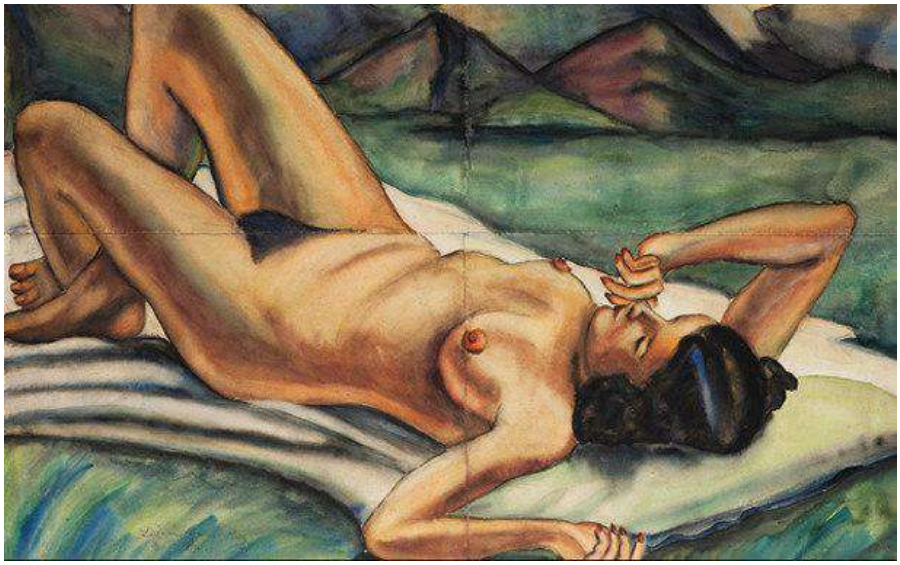
[198] En este caso, al igual que en el de Beatriz González, siempre existirá el riesgo de que, en medio de una producción tan abundante, el número de obras seleccionadas sea escaso. Sin embargo, hemos cuidado en la selección que los aspectos señalados por las artistas como su máximo interés estén presentes en los trabajos escogidos.

3.1.1.1.- MONTAÑAS

Y esa luz,
esa reverberación de la luz,
esos desfiladeros deslumbrantes.

José Manuel Arango (*Montañas*)[199]

Imagen 20. *Montañas*, Débora Arango (1940)
Acuarela sobre papel – 96 x 126 cm.[200]



a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

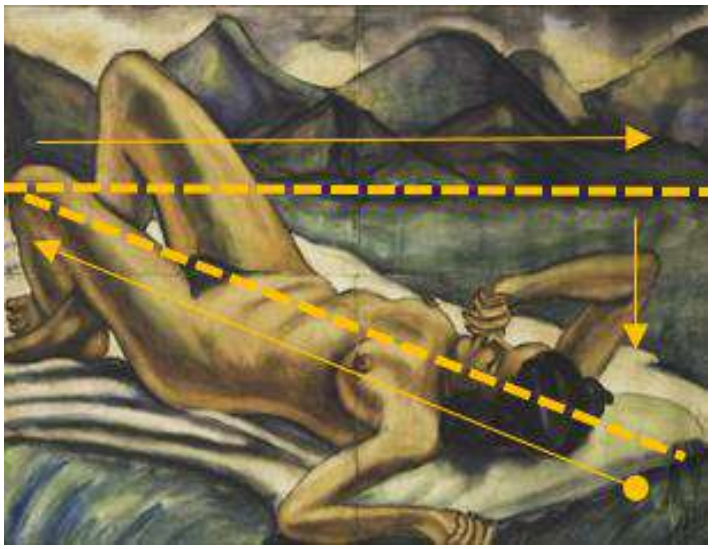
Obra de formato rectangular en la que, en primer plano se presenta a una mujer desnuda en posición yacente, con las piernas recogidas; y en segundo plano, un paisaje campestre en el que se ve al fondo un grupo de montañas. No es posible identificar el motivo concreto representado debido a que no se dispone de información precisa para hacerlo.

[199] Fragmento del poema *Montañas* (Arango, 2009: 52).
[200] Fuente: imagen en http://www.revistaarcadia.com/arte/galeria/el-arte-tapujos-debora-arango/28427 [1 de junio de 2017]; ficha técnica en Zuluaga, 2011: 122.

b). COMPOSICIÓN

La obra presenta una composición asimétrica planteada en dos planos en los que se ubican, el cuerpo de una mujer desnuda y su superficie de apoyo -en el primero-, y un paisaje montañoso de fondo -en el segundo-.

Imagen 20A. *Montañas*, Débora Arango (1940)
Estructura compositiva y dirección visual[201]



Las líneas compositivas que estructuran la composición son dos, la primera y la más relevante, una línea oblicua descendente que hace las veces de eje del cuerpo humano tendido representado, la cual se extiende desde el ángulo inferior derecho de la obra hasta su intersección con el límite vertical izquierdo, punto que a su vez da origen a la segunda línea compositiva, como es la horizontal que marca el inicio de la representación de la cadena montañosa.

[201] Para cada una de las obras analizadas se incluye una imagen en la que se grafica, según nuestra apreciación, la estructura compositiva y las direcciones visuales.

El peso visual está concentrado en el cuerpo de la mujer y en la superficie clara en que se apoya, los que, en virtud de sus colores cálidos –y contrastantes con aquellos del fondo-, sus dimensiones y su ubicación en primer plano, sobresalen al contemplar la obra.

La dirección visual está determinada por el eje compositivo que, desde la cabeza hasta los pies, recorre el cuerpo de la figura humana representada, para luego transitar el plano de fondo y regresar al cuerpo del primer plano.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Esta obra no presenta un punto de atención dominante, sino varios puntos que suscitan el ingreso a su apreciación visual. Entre estos, podemos considerar como puntos de atención aquellos que se producen de manera inducida –en tanto no está representados, sino sugeridos- en aquellas zonas donde partes de las formas representadas son interrumpidas por los límites de la pintura, como es el caso de la mano que toca el límite inferior, el pie que entra en contacto con el límite izquierdo y la continuación de la superficie de color claro que choca en el límite derecho.

La unión de los tres puntos inducidos que hemos señalado delimita una forma romboidal cuyo cuarto ángulo está también sugerido, con lo que puede considerarse que estamos frente a cuatro puntos de atención que se convierten en un recurso mediante el cual se define el área de la imagen en donde se concentra la figura con el mayor peso visual. Complementando estos puntos inducidos, se pueden detectar también dos puntos gráficamente introducidos, que poseen valor de actividad plástica, como es el caso de los pezones de la mujer, que, matizados de rojo, se ubican de manera tal que atraen la mirada y equilibran la geometría de la obra, dado que se ubican en la zona central del cuadro, cada uno en uno de los ejes vertical y horizontal del mismo.

La línea es un recurso que en esta obra contribuye a dinamizar la composición; a demarcar la totalidad de las figuras; y a señalar determinadas áreas, en lo que pudiera ser una jerarquización de un posible recorrido visual.

Resalta en la acuarela la manera como Arango logra otorgarle dinamismo a partir del uso de las líneas oblicuas ascendente y descendente que en el cuarto inferior derecho definen el contorno del área romboidal que determina el plano sobre el que se representa la figura humana desnuda. Estas líneas, junto con sus correspondientes paralelas en dicho plano, enmarcan el cuerpo de la mujer, otorgándole relevancia por encima del resto de figuras. Adicionalmente, se destaca el uso de la línea implícita que surge como eje del mencionado plano, la cual se convierte en eje de la composición.

Un aspecto adicional en el que interviene la línea en este trabajo es el de contribuir a producir el efecto de profundidad, que se consigue a partir de las dos líneas oblicuas que acabamos de mencionar, dado que las mismas conforman un plano que deja ver una representación apoyada en una perspectiva isométrica.

Se destaca también la manera como la línea oblicua –considerada en *teoría de la imagen* como de gran dinamismo- es usada repetidamente en el cuarto inferior izquierdo de la imagen representando lo que parecieran ser sombras, posiblemente como un recurso para centrar la atención en esta zona.

El plano es en esta pintura un recurso determinante de la composición que permite no sólo organizar el espacio, sino también crear sensación de profundidad. Son dos los planos que definen la composición; el primero, en el que se ubica la representación del cuerpo de una mujer desnuda; y el segundo que define el fondo, donde se representan las montañas que conforman un paisaje en la distancia. La forma dominante en esta obra es aquella que define el cuerpo de una mujer desnuda tendida sobre un plano, representada en escorzo.

Otro de los aspectos a subrayar es la profusión de formas que definen detalles anatómicos que contribuyen al logro de una representación realista de la figura femenina, efecto conseguido también a partir del manejo de luces y sombras que otorgan volumen al cuerpo representado.

De igual manera, sobresale también la consonancia entre las formas del paisaje de fondo -las montañas- y la que adquieren las piernas de la mujer dada la posición de recogimiento en la que están representadas, así como la manera en que la forma de la pierna derecha se traslapa con la de las montañas. La repetición de los picos del fondo en las piernas recogidas de la mujer y en el brazo flexionado le confiere cohesión compositiva a la obra.

La textura es otro recurso usado por Arango en esta obra para resaltar la presencia de la mujer en el primer plano versus el fondo. Tanto la serranía como el terreno verde que le antecede presentan texturas diferenciables a aquellas de la piel. Las primeras presentan más rugosidad y sinuosidades, y la segunda puede asociarse con una relativa tersura. Mientras los matices de color en los verdes son variantes, los de la piel no presentan grandes diferencias más allá de las debidas a los tonos de luz y sombra.

En cuanto al color, en ésta obra encontramos un marcado contraste entre tonalidades frías, representadas por los colores verdes que enmarcan el desnudo y los toques violetas de las montañas en la distancia, y tonalidades cálidas que aparecen en el cuerpo yacente de la mujer. Sobre este último se ubica un tono piel oscuro usado para representar sombras acentuadas, dando a entender que existen dos fuentes de luz así: la primera, en la parte superior de la mujer, que ilumina: rostro, pecho y vientre; y la segunda, que ilumina la parte anterior de las piernas (entre estas dos luces, se ubica la zona de sombra). Dentro de la gama fría Arango hace uso también de los azules -reservados para los primeros planos-, que se dejan ver en el verde de lo que parece un prado, en los sutiles brillos de los cabellos y como recurso para resaltar algunas nubes del cielo. Un último aspecto a señalar es la manera como los colores están delimitados por líneas oscuras que los encierran, formando así una frontera que demarca el dibujo.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

Débora Arango logra en este trabajo aportar tensión a la imagen a partir de la posición en la que se representa el cuerpo de la mujer, pues su oblicuidad se aleja de la condición de horizontalidad y verticalidad en la que primariamente se concibe el espacio. Asimismo, el escorzo en la representación humana es otra fuente de tensión en la obra, como lo son también aquellas

partes del cuerpo que se representan levantadas de su plano de apoyo, como son, el brazo derecho y las piernas. Otro recurso que contribuye a producir tensión en la obra es el del contraste cromático que se genera entre los colores -cálidos y claros- del primer plano y los -fríos y oscuros- del fondo.

Llama la atención la cadencia lograda por Arango a través del manejo de las formas. Específicamente nos referimos al uso de las curvas de diferente amplitud y altura que se repiten y que le confieren dinamismo a la imagen.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

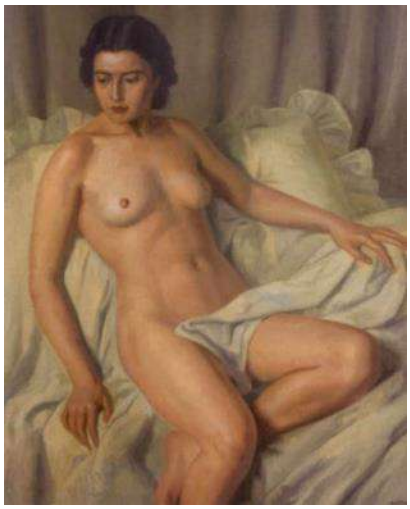
La figura humana representada parece ajustarse en términos generales a las proporciones realistas del cuerpo humano con cierto grado de idealización. Sus dimensiones, en relación con el resto de las figuras de la imagen hacen que ésta ocupe aproximadamente la mitad de la superficie de la obra, aspecto que, sumado a su soledad en medio del paisaje que le sirve de fondo, incrementa su peso visual y le ubica en el primer nivel de atención del espectador. De igual manera, el tamaño de esta figura, comparado con el de las de las montañas del plano posterior, contribuye a generar la sensación de acercamiento de ésta y de lejanía del paisaje.

El formato de la obra (96 x 126 cm) define una relación de proporción 1: 1,31. Tanto por sus dimensiones, como por su orientación horizontal puede considerarse como de uso tradicional para el trabajo de paisajes. Es posible que la orientación haya sido escogida por la artista por la sensación de estabilidad que transmite dado su alineamiento con la orientación del campo visual humano**.**

Resaltan en esta obra aspectos como la localización -en espacio abierto- y la pose -más libre- de la mujer, y detalles como la representación -sin tapujos- del vello púbico, los cuales dejan ver que, aunque ubicada (1940) en una representación realista, Arango empieza a distanciarse del academicismo. A manera de contraste incluimos la obra *Estudio en gris*, del pintor Miguel Díaz Vargas (1886-1956), ganadora del 5° Salón Nacional de Artistas (1944), un trabajo con el ambiente, la tersura, la pose y el recato del academicismo, que evidencia que el trabajo de

Débora Arango iba en una dirección distinta -y cada vez más alejada- de aquella apreciada por la crítica del momento.[202]

Imagen 21. *Estudio en gris*, Miguel Díaz Vargas (1944)
Óleo sobre tela - 110 x 90,4 cm.[203]



3.1.1.2.- MADONA DEL SILENCIO

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato rectangular en la que aparece una figura femenina semidesnuda, sentada en el piso, con sus piernas abiertas en posición de parto. Su mano izquierda se muestra como apoyando la posición del cuerpo, y la derecha se ubica en el pubis junto a una figura infantil desnuda que se muestra en posición yacente con sus piernas levantadas. Las dos figuras reposan sobre superficies oscuras sin ningún detalle más allá de algunas zonas con una tenue iluminación.

[202] Mientras la obra de Díaz Vargas recibe en 1944 el primer lugar en el V Salón Nacional de Artistas y es alabada por "salvar al Salón de la decadencia absoluta" y por su carácter "realista", "agradable" y "fácilmente inteligible"; la obra *Montañas*, con la que Débora Arango participó cuatro años antes en el primer Salón, sólo mereció comentarios de rechazo que dieron lugar a que parte de la prensa de la época calificara a la artista como "pornográfica", "subversiva" y "lujuriosa" (Lleras, 2006: 59-60).
[203] Fuente de la imagen y la ficha técnica: Lleras, 2006: 60.

Imagen 22. *Madona del Silencio*, Débora Arango (ca. 1944)
Óleo sobre lienzo – 136 x 92 cm.[204]

b.) COMPOSICIÓN

La obra está estructurada a partir de una diagonal descendente que la atraviesa desde el ángulo superior izquierdo hasta el inferior derecho y que funge como eje sobre el cual se ubica la escena en la que, ubicados según una perspectiva a tres puntos, aparecen la figura femenina y la infantil. Este eje oblicuo comanda a su vez la dirección visual de la pintura, que se origina en los ojos de la mujer, quién con su mirada marca el recorrido a seguir, el cual incluye el pubis y la mano derecha allí ubicada, para terminar luego en la figura infantil.

[204] Fuente: imagen en http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango# [10 de agosto de 2017]; ficha técnica en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012: 129.

Imagen 22A. *Madona del Silencio*, Débora Arango (Ca. 1944)
Estructura compositiva y dirección visual

La zona central de la composición coincide con el centro geométrico del área ocupada por la obra, recurso que orienta la mirada hacia la región de mayor peso visual, el cual, aunque en términos generales está determinado por la masa corporal de la mujer, que se hace notar en aspectos como el volumen y la fuerza que denotan las partes de su cuerpo, tiene la mayor concentración en la mano ubicada sobre la vagina, que se aproxima también al infante que yace sobre la superficie horizontal. Esta coincidencia entre la zona central de la composición y el centro geométrico de la superficie de la obra es un recurso que, además del impacto en el direccionamiento visual, contribuye al equilibrio compositivo.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Son varios los elementos morfológicos a resaltar en esta obra, uno de ellos la línea. En primer lugar, Arango se vale de dos líneas rectas en el fondo de la obra, aquellas que se interrumpen por la presencia del cuerpo de la mujer, para, a partir de esa zona, generar por continuidad, dos líneas inducidas que enmarcan y señalan la zona de mayor peso visual de la pintura. En segundo lugar, la artista se apoya también en líneas de tipo figural obtenidas de dos maneras; una mediante la marcación de los contornos con líneas de color oscuro, como es el caso, por ejemplo, de las uñas; y otra, mediante el contraste lumínico, tal y como se aprecia en

los brazos y las piernas de la imagen femenina, donde se logra la impresión de un recorte figural. Por último, se observa también el uso de grupos de líneas en la parte del traje de la mujer que cubre parte de su cuerpo, las cuales refuerzan el sentido de la dirección visual.

El uso de tres planos deja ver el interés de la artista por producir la sensación de profundidad. Para el logro de este efecto se vale del contraste lumínico y de la orientación de la pincelada, que, en concordancia con el sentido de los mismos, es diferente en cada uno de los planos.

La pintura muestra formas en las que es evidente la escasez de detalles anatómicos que hacen pensar en un desinterés por la representación fidedigna del cuerpo humano, sin que por esto se caiga en el menosprecio por aspectos como el volumen. La figura femenina está alejada de cualquier idealización, como se ve en aspectos como los brazos y manos grandes y toscos, las uñas largas, el seno voluminoso y la acentuación de los rasgos faciales. La forma dominante de la escena es la de la mujer, que contrasta con la de la figura infantil, que, por su tamaño y falta de iluminación, pierde relevancia visual. Esta última figura carece también de cualquier idealización, cayendo incluso en la deformación, como se puede apreciar en los rasgos de la cabeza.

En cuanto al color, se aprecia un predominio de colores cálidos, representados por los tonos tierra, amarillos y rojos que marcan la obra. Sobresale la repetición de tonos tierra en diferentes sitos de la escena, como se puede ver en las paredes y las pieles- tanto en zonas de luz como en zonas de sombra-, lo que le confiere unidad cromática a la composición. Es recurrente el empleo de pinceladas lineales verdes en pequeñas proporciones en las áreas de sombra y en el suelo, lo que puede pensarse como una intención dirigida a aprovechar el carácter frío de la tonalidad usada para reforzar la frialdad e inclemencia de la imagen representada. El rojo granate es protagonista de manera cruda en la representación del parto, los pezones, los labios y las uñas de la mujer, marcando así cuatro puntos de atención que en parte coinciden con elementos relacionados con la feminidad y la maternidad. Un aspecto más a resaltar es la manera como Arango reafirma las sombras y los límites corporales a partir del manejo del color, mediante un acentuado contraste de tonos en los contornos del cuerpo de la mujer. En cuanto a la aplicación

del óleo, no se observa una aplicación preocupada por el cubrimiento pleno del soporte, por el contrario, se da respiro a la superficie del lienzo, lo que le otorga a la pintura una apariencia libre y desenvuelta.

Otro elemento morfológico del que hace uso Arango en esta pintura es la textura, manejando tratamientos distintos entre las pinceladas del fondo y las de las figuras humanas. Por esta vía consigue resaltar a los protagonistas, al ubicarlos sobre superficies con una marcada textura áspera que contrasta con las figuras humanas que, aún dentro de su acritud, se aprecian más suaves.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

La tensión es el elemento temporal de mayor impacto en la *Madona del Silencio*. Los recursos empleados para lograrla son varios. Entre estos podemos señalar: primero, la forma escorzada de la figura femenina; segundo, la forma de las manos, que denota esfuerzo; tercero, las proporciones y la tendencia a la exageración o deformación de la anatomía humana; cuarto, la orientación oblicua del eje que estructura la composición, que se considera como la más dinámica de las orientaciones visuales; y por último, el contraste cromático logrado a partir de la múltiple presencia de luces y sombras sobre los cuerpos y los planos, así como el que se da entre la figura femenina y la infantil.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

La superficie de la obra ocupada por la figura femenina –representación en plano entero-, así como la diferencia en el tamaño de esta respecto de la infantil, apuntan al tamaño como uno de los elementos plásticos relevantes en este trabajo, con impacto en el peso visual y en la jerarquización de las figuras.

El formato (136 x 92 cm), con una relación de proporcionalidad de 1: 1,48 se ubica dentro de los formatos considerados como convencionales. La selección de una orientación vertical, que coincide con el flujo descendente de la representación, acentúa la dirección visual

que culmina en la base de la obra con la imagen infantil sobre el piso -en medio de los pies de la figura femenina-.

3.1.1.3.- EL TREN DE LA MUERTE

Imagen 23. *El tren de la muerte*, Débora Arango (1948)
Acuarela sobre papel – 77 x 56 cm.[205]

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

[205] Fuente: imagen y ficha técnica en http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango# [1 de junio de 2017].

Obra de formato rectangular que presenta lo que pareciera ser un tren en movimiento, con uno de sus vagones abiertos, en donde se aprecia una serie de cabezas humanas amontonadas, entre las que puede verse lo que pudiera ser un brazo y una mano. Sobre el vagón se observa una estela de humo que cambia de tamaño, incrementándose en el sentido derecha izquierda, desde la óptica del observador.

Este motivo puede estar relacionado con lo que en la historia de Colombia se conoce como la *masacre de las bananeras,* un hecho trágico ocurrido en el municipio colombiano de Ciénaga (Magdalena) el 6 de diciembre de 1928, cuando un grupo indeterminado de huelguistas de la industria del banano fue reprimido brutalmente por fuerzas oficiales, situación que derivo en la muerte de un número aún no establecido de trabajadores, que se ha estimado ente mil y dos mil, los que al parecer fueron transportados en tren para luego arrojarlos al mar (LaRosa y Mejía, 2013: 134; Palacios y Safford, 2002: 522).

La matanza, uno de los más sonados casos de la violencia colombiana de la primera mitad del siglo XX, ocurre cuando Débora Arango tenía 21 años de edad, por lo que probablemente tuvo conocimiento de la noticia, y además, ésta fue tema de profundos debates en el Congreso de la República, promovidos por el parlamentario Jorge Eliecer Gaitán, persona por quién la artista profesaba gran admiración -tal vez por su defensa de las causas populares con las que ella se identificaba-. Lo anterior para decir que, posiblemente, *El tren de la muerte* pintado por Arango corresponda al tren de la masacre de las bananeras.

b). COMPOSICIÓN

La estructura básica de la composición está dada por una línea oblicua que parte la imagen en dos planos, con lo que se plantea un equilibrio, dado que surgen sendas formas similares a manera de trapecios. A la línea anteriormente mencionada se suman otras de las mismas características que son aquellas que contribuyen a definir la altura del vagón. Estas dos líneas marcarán también la estructura compositiva de la obra, pues ambas la atraviesan de extremo a extremo, y además, en medio de ellas hallamos, no sólo figuras definitorias de la pintura, sino también, curvas que rompen la rigidez de esa continuidad que ellas señalan. Se

puede apreciar una simetría en cuanto a la distribución de las formas verticales, que, en medio del dinamismo de la obra, tiende a conferirle un cierto equilibrio a la composición.

Imagen 23A. *El tren de la muerte*, Débora Arango (1948)
Estructura compositiva y dirección visual

El peso visual está determinado por el volumen del humo que ocupa buena parte del área de la obra y que induce la mirada hacia la zona izquierda del cuadro. En cuanto a la dirección visual, las líneas oblicuas que ascienden conducen la mirada en el sentido izquierda derecha en busca del tercio vertical central donde aparecen las cabezas, mismas que por su ubicación y sus rasgos atraen la mirada del espectador.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

En la obra se pueden reconocer formas humanas que se ubican en el segundo tercio vertical de la imagen, cuyos colores verdosos en las pieles pueden remitir a personas muertas. Encontramos también entre los elementos reconocibles unas palmas de manos que rompen con los planos de las paredes del vagón haciendo contraste entre plano y punto.

Arango trabaja en esta acuarela un punto de fuga que se encuentra por fuera del área del cuadro, lo que puede obedecer a un interés por la profundidad. Sin embargo, no puede hablarse aquí del uso de una perspectiva formal, dado que se puede ver que hay un vagón en el que no respetan las leyes de la misma -en tanto las líneas que lo demarcan son prácticamente paralelas-, aunque en el otro vagón sí, y, en este último caso, la artista sigue una perspectiva lineal de un punto.

Resalta entre las formas un punto de interés que aparece en medio de esa gama de grises que domina la obra, es este un punto rojo que hace parte del cabello de uno de los personajes que va dentro del vagón.

Esta es una de las obras en las que la artista recurre al plano para estructurar elementos tales como las paredes del vagón, su techo y las traviesas de la carrilera.

Respecto al color, Arango maneja en esta pintura una gama cromática dentro de los colores quebrados –los agrisados, la combinación de dos complementarios en diferente cantidad-, con tendencias a los azules neutros y a la gama de grises. Los colores contribuyen a determinar los niveles de profundidad en esta obra, es decir aportan a la construcción de una perspectiva cromática según la cual los colores oscuros representan las zonas más alejadas al espectador y los claros las más cercanas. Adicionalmente, el color contribuye también a darle mayor peso visual a la zona del humo, toda vez que, en la teoría sobre esta variable, los colores claros sobre fondos oscuros ejercen un efecto dominante.

Un último aspecto morfológico a considerar es el uso que Arango hace de la textura como elemento diferenciador de las dos áreas trapezoidales que estructuran la obra. Encontramos así, dos tipos de textura, una lisa que forma los planos del vagón y la carrilera; y otra que produce sensación de esfericidad en la forma del humo.

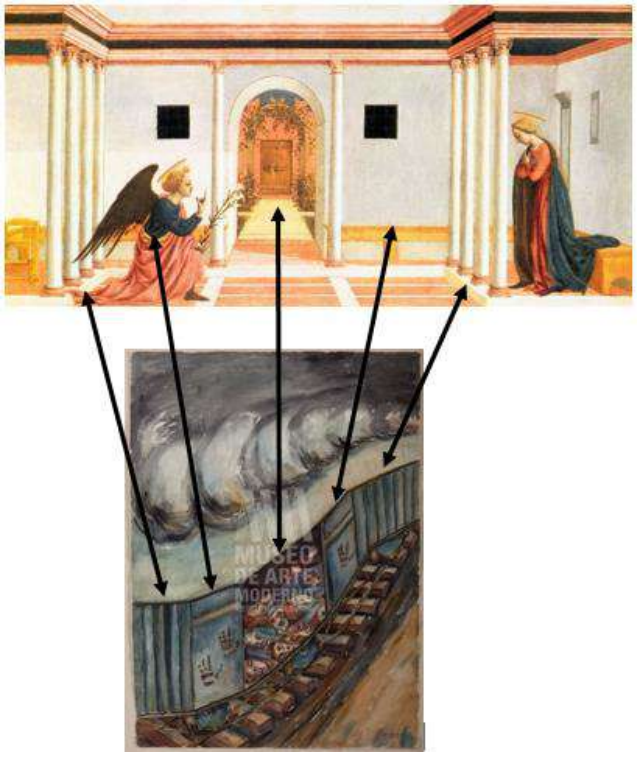
d). ELEMENTOS TEMPORALES

La manera como está representado el humo con una graduación de tamaño que se reduce de izquierda a derecha sugiere el desplazamiento del tren, con lo que se hace evidente que no hay inhibición del movimiento, y en su lugar se aprecia fluidez, por lo que podemos decir, que, en esta obra, más que tensión, lo que hay es dinamismo.

La obra presenta un ritmo que resulta de la manera como se presentan las diferentes agrupaciones verticales que separadas a diferentes distancias conforman el vagón, las que a su vez hacen juego con lo que serían las formas que representan las traviesas de la línea férrea, generándose así diferentes ritmos.

A propósito de la manera como está definido el ritmo, podemos pensar en la posibilidad de que la artista haya recurrido a los clásicos para definir el tipo de estructura usada. Nos referimos por ejemplo a la forma como Doménico Veneziano (c. 1400-1461) lo hizo en la *Anunciación* (1444), trabajo en el que puede apreciarse un ritmo compuesto por cuatro columnas a la izquierda, luego un espacio cerrado y una columna; al centro un espacio abierto; y a la derecha, una columna, un espacio cerrado y cuatro columnas; distribución muy similar a aquella del ritmo en *El tren de la muerte*.

Imagen 24. Comparativo del ritmo en *La anunciación* de Doménico Veneziano y *El tren de la mu*erte de Débora Arango[206]



e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Estamos frente a una obra de formato medio cuyo impacto visual no depende de sus dimensiones sino de la temática abordada y su tratamiento. La lectura de esta imagen viene dada por la convención de lectura occidental en el sentido izquierda a derecha, el cual está indicado por el sentido del movimiento del vagón que es definido por la estela de humo representada en la parte superior. El cambio de tamaño en las formas del humo parece ser un recurso para denotar distancias diferentes.

[206] Composición de Jaime Gómez Prada. Fuente de las imágenes: Anunciación en https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_Santa_Lucia_de%27_Magnoli#/media/File:Annunciation_(predella_3),_fitzwilliam_museum,_Cambridge.jpg [5 de junio de 2017]; *El tren de la muerte* http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango# [1 de junio de 2017].

El formato de la obra (77 x 56 cm) presenta una relación de proporción 1: 1,375, un formato que, al igual que en las otras obras analizadas, también puede considerarse convencional.

3.1.1.4.- LA HUIDA DEL CONVENTO

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato rectangular en la que aparece una figura femenina desnuda, ubicada de pie junto a una ventana sobre la que reposa una camándula y un paño en el que la mujer coloca su mano izquierda. Al fondo, se aprecia lo que pudieran ser unas figuras religiosas enmarcadas en un detalle arquitectónico. No se dispone de información que permita hacer una identificación concreta del motivo representado.

Imagen 25. *La huida del convento*, Débora Arango (1950)
Acuarela sobre papel – 100 x 67 cm.[207]

[207] Fuente: imagen y ficha técnica en: http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango# [junio 1 de 2017]

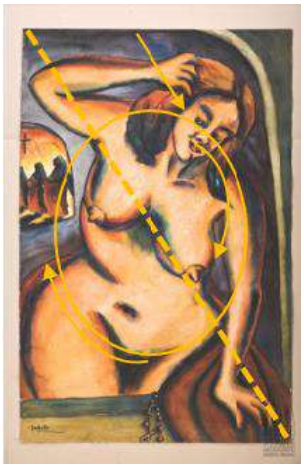
b). COMPOSICIÓN

La obra está planteada en tres planos, el tercero, el plano de fondo, donde, bajo un arco, se ubican las figuras religiosas; el segundo, en el que se presenta el cuerpo de la mujer desnuda; y el primero, en el que aparece el marco de la ventana sobre el que ella está apoyada.

Tanto la línea compositiva, como el peso visual giran en torno a la figura femenina así: la primera se genera a partir de una diagonal descendente en donde se ubican los brazos, los senos y la mirada de ella; y el segundo está concentrado en su masa corporal, que se destaca por sus caderas amplias y el busto prominente en comparación con la delgadez de los brazos.

La dirección visual parte desde la visión de la figura central y luego desciende siguiendo su cuerpo a manera de una elipsis que conduce la mirada hacia la imagen del tercer plano en donde se encuentran las figuras en la penumbra. Se resalta la dirección inducida por la mirada de la mujer.

Imagen 25A. *La huida del convento*, Débora Arango (1950)
Estructura compositiva y dirección visual



En relación con el contraste que se aprecia entre la figura femenina del primer plano y las figuras de la penumbra, pareciera que Arango hubiera usado un recurso pictórico heredado de la tradición, tendiente a conceder relevancia a la primera y presencia secundaria a las segundas,

propósito que logra a partir de una iluminación potente y dimensiones pronunciadas para la protagonista, y la aparición de las demás figuras en la distancia, con formas generalizadas recortadas por medio de la luz.

Un ejemplo del uso de este recurso podemos verlo en *Las meninas* (1656) de Velásquez, pintura en la que encontramos también en primer plano una serie de figuras iluminadas que captan toda la atención, y en el fondo una puerta en la que una figura de pequeñas dimensiones se deja ver sin mayor detalle en medio de un juego de luz y sombra.

Imagen 26. Comparativo del uso de un recurso pictórico común en *La huida del convento* (1950) de Débora Arango y *Las meninas* (1656) de Diego Velásquez[208]

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Además de la forma femenina que se roba el protagonismo de la obra, existen en el primer plano otras formas que actúan también como posibles puntos de entrada visual a la pintura, como son, la manta que descuelga del alfeizar, y la camándula que pende de él.

[208] Composición de Jaime Gómez Prada. Fuente de las imágenes: *La huida del convento* en http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango# [1 de junio de 2017]; *Las meninas* en https://es.wikipedia.org/wiki/Las_meninas [5 de junio de 2017].

Esta pieza presenta un sentido de profundidad dado por un punto de fuga que pareciera ubicarse en la zona izquierda, cercano al arco del tercer plano.

La figura femenina presenta detalles morfológicos que merecen ser detallados así: primero, la exageración de sus rasgos corporales, que rayan casi en la caricatura, y que se alejan de canon clásico de representación femenina; y segundo, la configuración de los brazos, dado que éstos forman sendas líneas que aparecen paralelas a la horizontal y la vertical, delimitando así la obra, lo que sugiere un aprisionamiento del cuerpo dentro del área del cuadro. En todos los casos, los límites de las formas están demarcados por líneas que encierran las figuras. Como resultado de esta demarcación de las formas surgen los planos que conforman la obra.

Sobre el color, a diferencia de otras pinturas, Arango trabaja en ésta con colores más puros con los que logra una gama cálida en primer plano y una gama fría en el plano del fondo. Resalta entre los colores cálidos el rojo de la manta, que la hace resaltar a un primer plano visual del observador.

El volumen de la anatomía en la mujer viene dado por un tono propio de la carne, y por rojos y azules verdosos acentuados en los límites de la forma. La forma del cuerpo de la mujer permite apreciar en su volumen que la fuente de luz que lo ilumina pareciera ser frontal, pues no produce sombras demarcadas en una dirección, sino en sus contornos.

En el tercer plano de la composición se aprecia una cruz que deja ver que la artista echa mano de la iconografía cristiana para acentuar el carácter religioso de los personajes que aparecen en la penumbra.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

La posición del cuerpo femenino en sus diferentes partes denota una tensión continua que puede evidenciarse por ejemplo en la posición del brazo que se apoya en la ventana, en el desencaje de la cadera respecto al tórax y en el brazo que se levanta sobre la cabeza.

A través de un manejo de color en el que combina la secuencia cálidos-fríos-cálidos en los diferentes planos de la obra, Arango le confiere a ésta un ritmo cromático que no sólo le permite la diferenciación de tales planos, sino que, por esta vía contribuye a la definición de la estructura compositiva.

La curva es un elemento geométrico recurrente en esta obra pues se repite en diferentes sectores como las formas del cuerpo de la mujer, el arco de la ventana y el arco de la puerta, creándose así una secuencia rítmica que se suma al ritmo cromático ya mencionado.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Las dimensiones de las figuras representadas contribuyen a la definición del grado de importancia y protagonismo de cada una de ellas dentro de la obra. Es así como, por ejemplo, las dimensiones del cuerpo de la mujer, que dominan el espacio compositivo ocupando casi la totalidad de su superficie, hacen que se destaque significativamente respecto del resto de figuras de la obra. Por su parte, las figuras que hemos denominado como religiosas, por su tamaño sustancialmente menor, pasan a segundo plano, aunque son rescatadas de la relegación gracias a la luz de fondo sobre la que aparecen ubicadas.

El formato usado (100 x 67 cm) define una relación de proporción 1: 1,5 que se considera dentro del rango de los formatos convencionales.[209]

Para finalizar el acercamiento a esta acuarela queremos resaltar un detalle que señalamos en los elementos morfológicos, como es, que en ella el cuerpo de la mujer no se ajusta al canon clásico de representación femenina, hecho que se manifiesta en aspectos como: primero, la evidente preocupación por una representación en la que el volumen sea dominante, y que se logra no sólo mediante las curvas, luces y sombras, sino ocupando con la figura la mayor superficie posible de la obra; segundo, las proporciones del cuerpo, que distan de las proporciones de representación femenina de dicho canon; tercero, la visión menos idealizada de

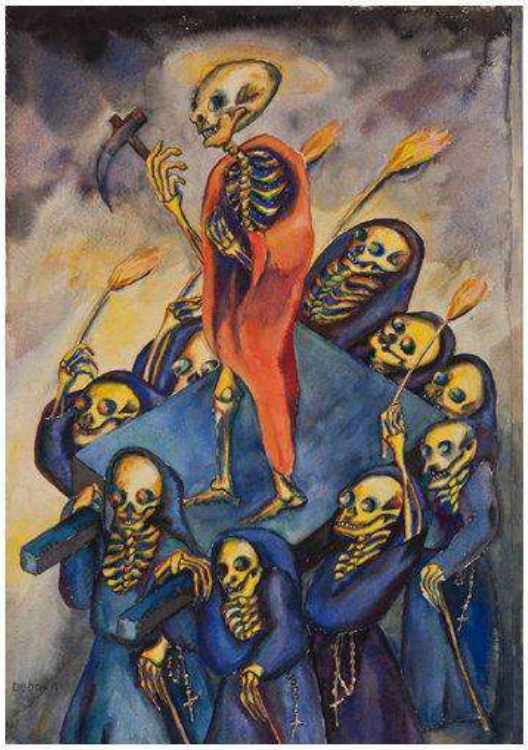
[209] Los autores que seguimos para el análisis formal -Villafañe y Mínguez (2002)- se refieren un rango de proporciones de formatos que oscila entre 1:1,25 y 1: 1,50, como los más usados, y los que conforman lo que podría ser un "*formato normativo*" (Villafañe y Mínguez, 2002: 155).

la condición física de la mujer, manifiesta en detalles como, por ejemplo, la presencia de abundante vello púbico; y por último, la postura asumida, que se aleja de la quietud clasicista.

3.1.1.5.- LA DANZA

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Imagen 27. *La danza*, Débora Arango (1950)
Acuarela sobre papel – 56 x 38 cm[210]



Obra de formato rectangular en la que un esqueleto de pie, ataviado con una tela roja, y soportado en una superficie plana, es llevado en hombros por un grupo de nueve esqueletos que usan trajes con capuchas que cubren parte de los cráneos. La escena representada semeja un

[210] Fuente: imagen en http://www.elmamm.org/wp-content/uploads/2010/12/La-danza2.jpg [11 de marzo de 2015]; ficha técnica en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012: 128.

paso de Semana Santa según la tradición católica, en el que una imagen religiosa es cargada por un grupo de penitentes.

b). COMPOSICIÓN

Débora Arango recurre en esta obra a una composición con estructura piramidal en la que la figura representativa dominante es el esqueleto central, mismo que se repite formando un ciclo visual que comienza en la imagen central y finaliza en ella misma.

Imagen 27A. *La danza*, Débora Arango (1950)
Estructura compositiva y dirección visual

El peso visual está concentrado en la parte inferior de la obra. Las variables que lo definen en este caso son, por una parte, la concentración de las figuras en esta área y, por otra, el contraste entre los amarillos de los esqueletos y los azules del resto de la composición en esta zona. Es de resaltar que no existe una diversidad en este trabajo, sino una monotonía de formas asociadas a la iconografía de la muerte.

Entre otros recursos pictóricos que se aprecian en la obra, podemos señalar el contraste entre líneas y curvas, así como entre figuras geométricas: Tal es el caso, a manera de ejemplo, de la oposición entre la elipse que a manera de aureola se posa sobre el cráneo de la figura central y las formas rectas y cúbicas de la base en la que se apoya.

La dirección visual parte desde la visión de la figura central, desciende a la zona inferior izquierda siguiendo las líneas inducidas por la composición piramidal, y gira luego a la derecha para retornar a su punto de origen en el vértice superior.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

En esta acuarela la línea no es un recurso de dibujo, sino que viene dada por la separación de colores primarios contrapuestos. La construcción de las formas presenta una dualidad entre recta y curva debido a que la esfericidad de los cráneos sobresale como consecuencia de su contraste frente a la linealidad de lo que sería el tablón que soporta el paso. Es decir, Arango recurre a la oposición círculo-línea posiblemente para centrar la atención en los cráneos a partir del contraste.

La textura es otro de los recursos utilizados probablemente con el mismo propósito que acabamos de señalar, pues en la superficie de los cráneos encontramos una textura limpia y lisa que sobresale en relación con la superficie irregular que presentan las nubes del fondo.

El punto de atención en esta obra está definido desde el color, concretamente a partir del manto rojo que cubre la figura central. Es necesario aclarar, que en este caso no estamos frente a un punto en sentido literal, sino ante una mancha de color que es la que resalta respecto a los otros colores.

El color se representa por medio de los colores primarios y un contrapunto en las nubes de la parte superior logrado a partir de grises. Es decir, no se aprecia que se usen colores muy elaborados.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

La dirección oblicua en que se ubican las antorchas y la dirección de la flama muestran una tensión que denota desplazamiento. En lugar de ritmo, la obra describe monotonía y repetición a partir de la clonación de los cráneos, casi imposibles de diferenciar uno del otro.

La obra posee un formato pequeño y en la superficie del cuadro ocupada por los esqueletos no se aprecia jerarquización dimensional que destaque unas figuras sobre otras. Tal jerarquización está dada por la posición en la que se ubica la figura central, la cual le permite no sólo ocupar el centro de la imagen, sino también una visión completa de la misma.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Se destaca en esta obra el manejo de un plano conjunto que agrupa toda la escena. La proporción anatómica de los esqueletos representados no parece corresponder con lo que sería la proporción de un cuerpo humano adulto –según el canon clásico-confiriéndole a las imágenes un cierto carácter caricaturesco (cuerpo de cinco cabezas de altura en este caso *vs.* cuerpo de siete cabezas y media en el canon realista -y ocho en el canon idealista-). Adicionalmente, podemos señalar que la masa de personajes ubicados en la parte inferior de la pintura pareciera ocupar una sección aurea, lo que le da a la obra una distribución armónica de las formas.

El formato de la obra (56x38 cm) presenta una relación de proporción 1: 1,47, que al igual que otros usados por la artista, se ubica dentro de los formatos tradicionales.

3.1.1.6.- HUELGA DE ESTUDIANTES

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato rectangular en la que aparece en primer plano una figura humana de pie, vestida con un traje que puede asociarse con los uniformes militares, que sobresale en la escena por su tamaño y posición. En segundo plano se observan otras figuras de menores

dimensiones con sus brazos en alto, en las que se destaca la fuerte expresión de sus rostros, que muestran grandes ojos abiertos, al igual que sus bocas que dejan ver dientes a manera de fieras. La imagen incluye también lo que parecieran ser pancartas con inscripciones ilegibles sostenidas por algunas de las figuras, así como algunas formas –en la parte inferior- que semejan libros abiertos.

Imagen 28. *Huelga de estudiantes*, Débora Arango (1954)
Óleo sobre lienzo – 146 x 117 cm.[211]

Este motivo posiblemente esté relacionado con un evento de la historia colombiana sucedido el 9 de junio de 1954, durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, cuando una manifestación de estudiantes que se realizaba en el centro de Bogotá fue reprimida con disparos

[211] Fuente: imagen en http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones/AutorID/28/TipoID/20# [15 de agosto de 2017]; ficha técnica en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012: 128.

por parte de las fuerzas oficiales, causando la muerte a doce personas y heridas a varias decenas de manifestantes.[212]

b). COMPOSICIÓN

Imagen 28A. *Huelga de estudiantes*, Débora Arango (1954)
Estructura compositiva y dirección visual

La obra presenta una orientación vertical, con una composición asimétrica estructurada en tres planos así: el primero, donde se ubica la figura con apariencia militar que por su gran tamaño domina la escena; el segundo, aquel en el que aparecen las demás figuras; y el tercero, el que actúa como fondo.

[212] LaRosa & Mejía, 2013: 251; Navarrete, 2014: s.p. Son varias las obras en las que Débora Arango trata temas específicos de la realidad colombiana de su época. Pueden incluirse como ejemplos las siguientes: *Masacre del 9 de abril* (1948), relacionada con los hechos que se desataron tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán en aquella fecha; *13 de junio* (1953), que tiene que ver con el inicio de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla quien gobierna Colombia entre 1953 y 1957; *Los derechos de la mujer* (1954), en la que aborda la aprobación del voto femenino en Colombia el 25 de agosto de 1954; *Rojas Pinilla* (1954), en referencia al mencionado dictador; y *Junta militar*, vinculada con el grupo de militares que asumió como gobierno de transición entre mayo 10 de 1957 y agosto 7 de 1958, una vez Gustavo Rojas Pinilla abandonó el poder. En todas las obras mencionadas es evidente la posición crítica de Arango ante aspectos como la violencia y los abusos del poder, posiblemente los verdaderos temas tras las situaciones aludidas.

La línea que estructura la composición es una línea horizontal que divide el área de la pintura en dos segmentos iguales que le permiten a Arango resaltar a la figura dominante mediante la ubicación de la mitad superior de su cuerpo en el segmento de la parte superior –por encima de los demás y en medio de las pancartas-, con lo que reserva el segmento inferior para la ubicación de las otras figuras y de las piernas del personaje de mayor tamaño.

Otras líneas compositivas complementarias son las que definen la figura de apariencia militar, mismas que, a manera de balanza –dos diagonales definidas por los brazos, que confluyen en el eje vertical del cuerpo-, no sólo le otorgan equilibrio a la composición, sino que además marcan el recorrido visual a seguir. Este último se inicia en la cara de la mencionada figura, desciende por el centro de su cuerpo y se bifurca por cada una de las piernas, se dirige luego a las figuras ubicadas a lado y lado de ellas, para finalmente ascender hasta las manos e iniciar de nuevo su recorrido siguiendo los brazos y llegando a su punto de partida.

El peso visual está concentrado en la imagen castrense, y se logra a partir de recursos como el gran tamaño, que la destaca entre las demás; la mayor iluminación; y la posición, que permiten que actué como centro de convergencia de fuerzas provenientes de diferentes direcciones.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Uno de los elementos morfológicos a destacar es el uso de puntos que actúan plásticamente en la composición como puntos de atención, los cuales se definen de manera implícita. Nos referimos a las manos de la figura de apariencia militar, y a su cara –y, dentro de esta, a su barbilla-, que, además de suscitar interés al apreciar la obra, se desempeñan como señales que sugieren su dirección visual.

La línea es otro de los recursos morfológicos usados en esta pintura, en la que sobresalen aquellas rectas que conforman lo que serían los soportes de las pancartas que llevan las figuras del segmento inferior de la composición. Estas líneas, que resaltan por medio del contraste cromático y lumínico, como por sus dimensiones sobresalientes y por la diversidad de

orientaciones que insinúan movimiento, se convierten en generadoras de tensión que refuerzan la agitación que se percibe en el resto de la obra.

Las características de los personajes representados muestran un distanciamiento de cualquier representación objetiva de la realidad, que se evidencia en la distorsión de las formas; en la exageración, la ausencia o la desproporción de los rasgos anatómicos; en el desinterés por la consecución del volumen; y en el uso del color, que, en la mayoría de las figuras, dista de cualquier convención realista. Con todo lo anterior, la belleza en el sentido tradicional del término, es decir como aquella cualidad que tiene lo que por la perfección de sus formas complace a los sentidos, no se hace presente en este trabajo.[213]

Sobre el color, en esta pintura, el azul marca la atmósfera en la que ocurre la acción representada, que es contrastada mediante el uso del ocre que aparece en los trajes de los personajes. El uso del negro que rodea a las figuras que semejan una multitud es un recurso, junto con la reducción dimensional, que le permite a Arango ubicar este en segundo plano y resaltar la figura central que aparece en primer plano.

Como en otros de sus trabajos, el color es empleado para establecer puntos focales, en este caso a partir del rojo de la boina del personaje sobresaliente. Dos aspectos más a señalar: primero, el uso del blanco en las pancartas que, junto con el negro que se muestra en varias partes de la obra, contribuye a un relativo equilibrio cromático, como punto medio entre el juego de colores primarios; y segundo, la manera como la combinación de las pinceladas ágiles y los colores casi puros, refuerzan la idea de convulsión que proyecta el acontecimiento representado.

La manera de aplicar la pincelada, con trazos cortos y rudos en diferentes direcciones y con evidencias del arrastre del pincel y del desvanecimiento de la pintura, además de aportar

[213] El distanciamiento de la representación objetiva de la realidad, la despreocupación por la belleza, y la distorsión de las formas, son todos rasgos que se acentúan en la obra de Arango con el paso del tiempo. Entre algunos de los trabajos que ejemplifican este aspecto podemos citar: *Masacre del 9 de abril* (1948), *Maternidad y violencia* (1950), *Rojas Pinilla* (1954)**,** *Paz* (1957), *La República* (1957), *Junta militar* (1957), *El almuerzo de los pobres* (1957). Las obras que acabamos de mencionar distan de aquellas representaciones con rasgos realistas como *Montañas* (1940), *Friné o Trata de Blancas* (1940), *Amanecer o En el barrio* (1940), *La colegiala* (*Las colegialas*) (1942), *La lucha del destino* (1944), y *El retorno* (s.f.).

sensación de movimiento y de confusión, aportan también texturas diferenciadas que permiten contrastar el fondo y dinamizar la escena.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

El elemento dinámico sobresaliente en *Huelga de estudiantes* es la tensión, y su aparición se deriva de la diversidad de elementos que desafían la gravedad, que actúan como estímulos perceptivos para tal efecto. Es este el caso de los brazos levantados -en la figura central y en las que aparecen en segundo plano-, al igual que las varas que se alzan en medio de la multitud. Todo lo anterior es reforzado por las posiciones de inestabilidad que muestran los libros abiertos que aparecen en la base de la obra, con lo que el resultado final es una intensa sensación de agitación y movimiento.

El ritmo en la obra, está denotado por la representación zigzagueante que surge de las diferentes alturas que muestran los brazos levantados, las cabezas y las astas de las pancartas, que hace recorrer la mirada de arriba abajo en un constante movimiento.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

La dimensión de las figuras sugiere una jerarquización de las mismas, con lo que la imagen con rasgos militares se convierte, por su tamaño y por el señalamiento proveniente de la turba representada, en el foco de la obra.

Son varios los elementos plásticos de orden espacial –el tamaño, la escala, el formato- y temporal – la tensión- que, en conjunto, hacen de esta una pintura con una gran fuerza en la que el impacto visual del conjunto es uno de los rasgos más notables.

El formato usado (146 x 117 cm) está en proporción 1: 1,25, una relación convencional, que además es frecuente en Arango.

3.1.2.- BEATRIZ GONZÁLEZ

La obra de Beatriz González presenta una amplísima producción en la que, luego de su exploración inicial a partir de obras de grandes clásicos como Velásquez y Vermeer , se pueden apreciar dos etapas claramente definidas, como son: la primera, que tiene su punto de partida en 1965 –con *Los suicidas del Sisga*- y se extiende hasta finales de los setenta, período en que la artista trabajando siempre desde imágenes dadas se propone una exploración puramente estética -centrada en el trabajo del color y la eliminación del volumen -alrededor de los más diversos temas; y una segunda, en la que, manteniendo la misma línea de interés estético, y usando también como referente imágenes dadas, se enfoca en la denuncia y, sobre todo, en el drama humano como temáticas dominantes.

Si bien en las dos etapas anotadas se hacen presentes elementos que dejan ver su permanente exploración acerca del gusto y de lo provinciano, así como la presencia de la muerte, es notorio también, que en la primera etapa el humor y la ironía son recurrentes, pero que el primero prácticamente desaparece en la segunda etapa para dar paso a la crítica y al dolor. Bien vale aquí recordar, que, en 2012, el Museo de Arte Moderno de Medellín organizó una retrospectiva de la artista bajo el título *La comedia y la tragedia,* título que alude al cambio que evidencia la propuesta de la artista.

En cuanto a las técnicas y los materiales usados, la propuesta de Beatriz González está plasmada en una amplia gama de posibilidades, tanto a nivel de medios, como de los soportes usados. Por una parte, está la obra gráfica en la que hace uso de la heliografía, la litografía y la serigrafía sobre papel y sobre tela; y en lo relacionado con la obra pictórica, ha utilizado materiales tradicionales como el óleo sobre tela y sobre papel, pero también otros no tan convencionales como esmaltes y acrílicos sobre soportes inusuales como láminas de metal, madera, plástico, tela, caucho, barro y cemento.[214]

[214] Si bien la propuesta plástica de González está plasmada primordialmente en su obra gráfica y pictórica, es necesario anotar, que incluye también algunas esculturas y una intervención urbana (*Auras anónimas*, 2009, una intervención en cuatro columbarios del Cementerio Central de Bogotá que en 1948 recibieron los muertos derivados de la conmoción generada por el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán. Véase Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en http://centromemoria.gov.co/columbarios/ [29 de mayo de 2017].
Hay que mencionar también los denominados "muebles de Beatriz González", piezas en las que pinturas realizadas sobre lámina de metal son ensambladas en diferentes tipos de muebles (camas, mesas, tocadores, otros) que fungen

Hemos escogido para nuestro análisis trabajos pertenecientes a las dos etapas mencionadas, como también del momento del cambio, así: de la primera etapa, *Los suicidas del Sisga III* (1965), *Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* (1974); de la transición entre una y otra etapa, Decoración *de interiores* (1981); y de la segunda, Mantegna *1990* (1990), *Dolores* (2000) y *Paisaje pendiente* (2003).

3.1.2.1. LOS SUICIDAS DEL SISGA III

Imagen 29. *Los suicidas del Sisga III*, Beatriz González (1965)
Óleo sobre tela – 100 x 85 cm[215]

como marco de la obra, al tiempo que son parte constitutiva de la misma. En su momento estas piezas generaron comentarios encontrados por parte de la crítica, pero gozaron del aplauso de Marta Traba, quien diría que las colocaba entre "las obras más importantes producidas en los últimos años en el continente (Traba, 1977: 63).

[215] Fuente: imagen y ficha técnica en Villegas, 2005: 39

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato rectangular en la que aparecen dos figuras de medio cuerpo, un hombre y una mujer que miran al espectador, y que están tomados de la mano. Al centro un ramo de flores que parece sujetado por las manos de los personajes. Como se explica más adelante, al abordar el posicionamiento teórico de las artistas -en el segundo apartado de este capítulo-, esta obra se apoya en una imagen de prensa que recoge el caso de una pareja que decide suicidarse y se toma una fotografía antes de hacerlo, la cual llega a la nota roja de los periódicos.

b). COMPOSICIÓN

La composición está diseñada a partir de una delimitación de las figuras representadas mediante un marco de color que las encierra y que refuerza la composición ovoidal en que éstas se encuentran ubicadas.

Imagen 29A. *Los suicidas del Sisga III*, Beatriz González (1965)
Estructura compositiva y dirección visual

Otro elemento compositivo a resaltar es el equilibrio que logra González a través de ejes trazados en los puntos medios de los lados del cuadro, los cuales utiliza para efectos específicos como son: en el caso del eje horizontal, marcar distintas zonas de color de áreas similares; y en el caso del eje vertical, ubicar alineadamente las flores y las manos de las figuras.

El color juega en este trabajo diferentes papeles, entre ellos uno asociado a la composición, dado que los planos de color que rodean las figuras masculina y femenina que dominan la escena contribuyen a que la imagen de éstos se libere de la presión de los límites del cuadro.

El peso visual en esta obra está recargado hacia los ojos de los personajes que miran al espectador, pero se soporta también en el color naranja de la base del cuadro, que resalta sobre la opacidad de los otros tonos.

La dirección visual tiene como punto de origen el rostro de las figuras humanas representadas y se desplaza hacia la zona de las flores y las manos, con lo que puede decirse que se mantiene girando en torno a estos tres puntos en la parte central de la pintura.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Lo primero que salta a la vista en esta obra es que la línea de contorno no está presente, pues la delimitación de las formas está definida a partir de planos de color que se yuxtaponen sin necesidad de líneas que las demarquen.

Se reconocen dos personas con diferentes atuendos, y en ellas las características faciales: ojos, nariz y boca, que están sugeridas a partir de toques de pintura. Las manos de los personajes se sueldan a partir de la continuidad en la línea y a los pocos detalles anatómicos que ofrecen los dedos, como también a partir del uso del color, pues el tono de la piel se repite en ellas con sutiles variaciones. Los pliegues en los trajes y las escasas sombras proyectadas se construyen a partir de contrastes de color, mas no a partir de transiciones.

Las diferentes formas que componen el cuadro no presentan volumen, mas sin embargo, sugieren masa como resultado de estar cubiertas de color uniforme. La ausencia de detalles dados por la tercera dimensión, por las características propias de los cuerpos y la prendas, así como por el fondo que bordea los personajes, apunta a una simplificación de la imagen a costa de la representación volumétrica**.**

La función plástica del plano se relaciona con la organización de planos de color, que permite crear diferentes subespacios que generan sensaciones de profundidad dentro de una superficie pictórica plana. Este efecto se consigue cuando la trayectoria de cualquiera de dichos planos es recortada por un color diferente en función del manejo de las contraposiciones cálidos-fríos y la respectiva sensación de acercamiento-alejamiento que éstos producen.

Los colores usados en la obra tienen pocas variantes de matiz, es así como encontramos aplicada una extensión de rojo, de naranja y de azul uniformes, y, por otro lado, verde y amarillo con ligeras variaciones en el tono. Los colores claros concuerdan con los puntos de atención ubicados en los rostros, y a la vez, el color amarillo vibrante de las flores funciona también como punto de atención que capta el interés del espectador.

En esta obra hay una yuxtaposición de colores de contraste simultáneo como por ejemplo el naranja limitando con el azul, el rojo limitando con gamas de verde, también se aprecia un contraste de menor magnitud entre colores primarios como rojo-azul, amarillo-azul. Por el contrario, se hallan pocas confrontaciones entre colores adyacentes en el círculo cromático como la dada entre el verde y el amarillo.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

Los dedos de las manos de los personajes representados se convierten en el motivo de tensión de la obra en virtud de la fusión con la que se muestran, que induce a pensar en la ambivalencia de dicha acción, donde no es claro si se están acercando o separando. A pesar de este punto de conexión en que se convierten los dedos, las demás figuras aparecen estáticas y en estado de reposo junto a las flores.

Si bien los óvalos faciales se repiten, la obra no revela propiamente un ritmo ni desde la forma, ni desde el color.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Los personajes representados se ajustan a proporciones realistas, aunque se alejan de los prototipos académicos idealizados de representación de la figura humana.

El formato de la obra (100 x 85 cm) presenta una razón de proporción 1: 1,2, un formato cercano al cuadrado, pero de orientación vertical, muy usual en el trabajo de retratos. Estamos frente a una obra de formato medio cuyo impacto visual no depende de sus dimensiones sino de la temática abordada y de su tratamiento.

3.1.2.2. NACÍ EN FLORENCIA CUANDO FUE PINTADO MI RETRATO (ESTA FRASE PRONUNCIADA EN VOZ DULCE Y BAJA)

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra pintada sobre un formato irregular, a manera de un rectángulo vertical modificado en el que el lado superior es curvilíneo. Este formato se encuentra insertado en lo que parece ser un perchero de madera, donde ocupa el lugar que usualmente corresponde al espejo que tienen este tipo de enseres.[216]

[216] Esta obra forma parte del grupo de trabajos conocidos como *Los muebles de Beatriz González,* realizados por la artista a lo largo de cinco años, entre 1970 y 1974, en los que incluye muebles existentes, seleccionados por la artista a la manera de lo que pudieran pensarse como *objets trouvés*. En estos, como ya lo señalamos, la pintura se ensambla en una cama, una mesa, un peinador o cualquier otro objeto, para dar lugar a una pieza que deja de ser únicamente pictórica. Es preciso anotar que, para la artista, los muebles están pensados como marcos, "un gran marco, con alusiones sensibles a la pintura que enmarcan. Grandes marcos como en la colonia, los altares marcos. ¿Qué más querría tener por marco una madona de Rafael que un peinador cubista para reflejar la belleza? ¿Y Bolívar muerto, no es mejor que repose en una cama?" (González citada por Traba en Traba, 1977: 65).
Para Marta Traba, quién elogió ampliamente estas piezas, la obra no era tan sencilla como parecía al pensarla apenas como un tema de marco. Para ella, "al pensar el mueble como marco hay que advertir, por una parte, qué tipo de muebles o marcos han sido escogidos" pero además, los temas abordados –y su tratamiento-, usualmente reproducciones de clásicos de la pintura y fotografías de los medios, desde su óptica, tenían que ver con el

Imagen 30. ***Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja),*** **Beatriz González (1974)**
Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble de madera – 200 x 96 x 24 cm[217]

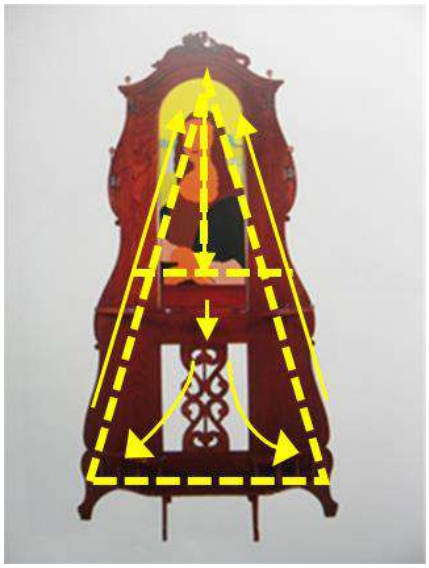
Aparece en la superficie representada una figura femenina de cabello largo, mostrada de medio cuerpo y en posición de medio perfil, con su mano derecha encima de la muñeca izquierda, y cuya mirada se dirige al espectador. Esta imagen, en sus formas generales, guarda correspondencia con la conocida obra *La Gioconda* del pintor renacentista italiano Leonardo da Vinci.

cuestionamiento a la "fetichización" de las imágenes, al "manoseo [de trabajos como] *la Última Cena* leonardezca convertida en material consumible al ser trasladada a los almanaques, los almohadones bordados, las cajas de cuero repujado, los charoles, las placas de plástico en relieve para consultorios de dentista" (Traba, 1977: 66). La crítica de arte veía en los trabajos de González una concepción visual "estrictamente moderna: el espacio obligado a remitirse a la superficie, en detrimento de la concepción tradicional de la perspectiva ilusoria" (Traba, 1977: 67).

[217] Fuente: imagen y ficha técnica en técnica en Villegas, 2005: 84-85.

b). COMPOSICIÓN

Imagen 30A. ***Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja),*** **Beatriz González (1974)**
Estructura compositiva y dirección visual



Composición simétrica estructurada a partir del eje vertical central del formato, que permite ubicar allí la figura femenina. Esta última domina la representación al concentrarse en ella el mayor peso visual, efecto que se consigue con base en recursos como: su ubicación privilegiada sobre la superficie del cuadro; su tamaño, que abarca la mayor parte del área pintada; sus colores, que contrastan marcadamente con los del fondo; y su aislamiento.

Si bien González recorta los brazos de la figura femenina, puede pensarse también en una composición de tipo piramidal en la que la proyección de éstos, dada su posición, finalizaría en los codos, que actuarían como vértices de la base de la pirámide. De igual manera, si se ve la obra como un todo, incluyendo el mueble, tal composición se mantiene, y en ese caso, la figura femenina ocupa la mitad de la mencionada figura geométrica.

La dirección visual coincide con el eje de la composición dado que en éste se ubican algunos elementos de la imagen que atraen la atención del espectador. Tal es el caso de la mirada,

la boca, y las manos. La luminosidad del color amarillo de la parte superior de la obra pareciera invitar a iniciar desde esta área el recorrido de la mirada para descender siguiendo el sendero marcado por los elementos que hemos señalado, hasta llegar a la base. En este punto, la obra puede ser apreciada como un todo en que el mueble invita también a ser contemplado dada la diversidad de formas que lo componen y el equilibrio que marca su simetría.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Una vez más aparece en la pintura de González la eliminación de las líneas de contorno de las figuras, al igual que el desinterés por la representación volumétrica. Las formas que definen los rasgos de la imagen corresponden a planos adyacentes de diferentes colores, sin ningún tipo de sombras u otros recursos que pretendan generar la ilusión de la tercera dimensión.[218]
En adición a la carencia de volumen, se observa también la omisión de cualquier tipo de detalles que puedan contribuir a generar una imagen realista. Sin embargo los rasgos básicos de la estructura del referente y, en cierta medida las proporciones, se mantienen como elementos que garantizan el reconocimiento de lo plasmado.[219]

Acerca del color, advertimos dos protagonistas en esta pieza, el marrón y el amarillo. En cuanto al primero, armoniza la composición al aparecer en varios tonos en diferentes partes de la zona pintada, como el cabello y la blusa de la figura central, así como en el color propio del mueble en el que ésta se inserta, que por esta vía contribuye a la integración entre el mueble y la pintura. Respecto al segundo, el amarillo, González lo utiliza aquí saturado de manera tal, que

[218] Si en *La Gioconda* de Leonardo da Vinci sobresale entre los aspectos técnicos la maestría en el uso del llamado *sfumato*, la técnica que le permitía al pintor italiano eliminar por completos los contornos de las figuras a partir de la difuminación de los tonos de color mediante la aplicación de capas muy delgadas de pintura; en González, aunque desaparecen también los contornos, es evidente el interés opuesto, como es, enfatizar – a partir del uso de planos de color- las separaciones entre las partes de la obra. Resalta además, en el trabajo de la artista colombiana, el abandono de cualquier pretensión en la búsqueda del efecto de tridimensionalidad y atmósferas envolventes que interesaba al pintor renacentista.

[219] Al igual que en *Los suicidas del Sisga*, esta obra, como las demás de González revela su capacidad para lograr lo que Villafañe y Mínguez denominan "la modelización icónica de la realidad", esto es, aquel proceso mediante el cual el artista, a través de la observación, logra obtener un "*esquema preicónico* de la realidad", o lo que es lo mismo, un conjunto de rasgos análogos a los rasgos estructurales del referente, a partir de los cuales selecciona el mínimo de ellos que permita preservar la identidad del mismo, y luego, mediante el empleo de categorías plásticas, sustituir a aquellas de la realidad, para lograr una representación en la que ésta última sea sustituida, interpretada o traducida (Villafañe y Mínguez, 2002: 31-35).

actúa como una ventana luminosa que funciona como fondo de la figura y al mismo tiempo como polo de atracción visual, así como un elemento dentro de la composición de los marrones de la obra, en reemplazo del esperado azul del cielo, que sólo se usa el para esbozar lo que pudieran ser unas nubes.

El contraste por saturación de tonos es otro recurso en el que se apoya González para activar la composición, como se puede ver en la confrontación entre el negro que baña la manta que cubre al personaje central y los tonos rosa de las mangas de su traje.

En cuanto a la textura, la manera como el esmalte ha sido aplicado, al igual que el soporte utilizado (lámina de metal) hacen pensar que tal elemento plástico no está entre lo que pareciera ser significativo en este trabajo. Por el contrario, es posible que el interés de la artista haya sido destacar la ausencia de la textura, un elemento plástico que en esta obra podría ser innecesario para sus intereses.

Por último, otro detalle morfológico que se aprecia en este trabajo es la representación incompleta de la forma, que se da al cortar los brazos de la figura en los bordes izquierdo y derecho de la pintura. Este recurso le permite a González, además de estilizar la imagen, incrementar el peso visual de las manos, garantizando así, que, en la zona de la representación, el recorrido de la mirada se mantenga alineado con el eje vertical de la obra.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

Si bien estamos frente a una imagen que por la posición de la figura se percibe como estática, elementos plásticos como el color y la forma contribuyen a que no sea ajena a la temporalidad.

En cuanto al color, es este uno de los elementos que permiten dinamizar la composición, confiriéndole ritmo a partir de la periodicidad, es decir, a través de las secuencias de colores que se repiten a lo largo de líneas inducidas paralelas al eje vertical, como es el caso de las secuencias amarillo-café-naranja-café amarillo, verde-rojo-verde, y verde-naranja-verde.

Respecto a la forma, la posición de la boca de la imagen femenina, al igual que las manos cruzadas, aportan una ligera tensión a la composición, rompiendo así el estatismo que proyecta en una primera mirada, y contribuyendo por este camino al equilibrio de la obra. Otras formas que aportan a la dinamización de este trabajo son las curvas que aparecen a uno y otro lado de lo que podríamos llamar la cabellera de la mujer, que refuerzan la idea de profundidad –en medio de un trabajo esencialmente plano-, produciendo tensión en la dirección determinada por el avance de las mismas, táctica que participa también en la búsqueda del equilibrio compositivo.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

El tamaño de la figura representada le confiere la máxima relevancia dentro del área pintada, aspecto que se refuerza por la configuración del mueble que actúa como marco, en el que no sólo la simetría, sino también sus dimensiones contribuyen a reforzar la armonía del conjunto. En este último aspecto interviene la *escala interna* escogida, aquella definida por el tamaño de la figura femenina y el tamaño del mueble en el que se ubica, que permite encuadrar la parte del cuerpo no representada en la parte inferior del perchero, dejando ver que González, a pesar del abandono de los detalles asociados a una representación realista, ha usado en este aspecto la proporción canónica de representación del cuerpo humano como criterio para definir la ubicación de la figura en el eje vertical del mueble.

La conjunción de los elementos espaciales y temporales señalados a lo largo del recorrido por esta obra dan como resultado un trabajo perfectamente equilibrado.

3.1.2.3. DECORACIÓN DE INTERIORES

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato rectangular que muestra una serie de personajes de pie, con la boca abierta, y que se encuentran elegantemente vestidos. En los extremos se repite una figura masculina que porta en una de sus manos un vaso y en la otra un papel. Entre éstas se ubican cuatro figuras femeninas y una masculina.

Imagen 31. *Decoración de interiores,* Beatriz González (1981)
Serigrafía sobre tela (cortina) – 300 x 1400 cm[220]

En este trabajo González se apoya en una fotografía de prensa, de la sección de eventos sociales, que registra una fiesta en la que aparece el presidente colombiano Julio César Turbay (período 1978-1982) –la figura de los extremos-, acompañado por un grupo de personas que le acompañan coreando una canción (Villegas, 2005: 101).

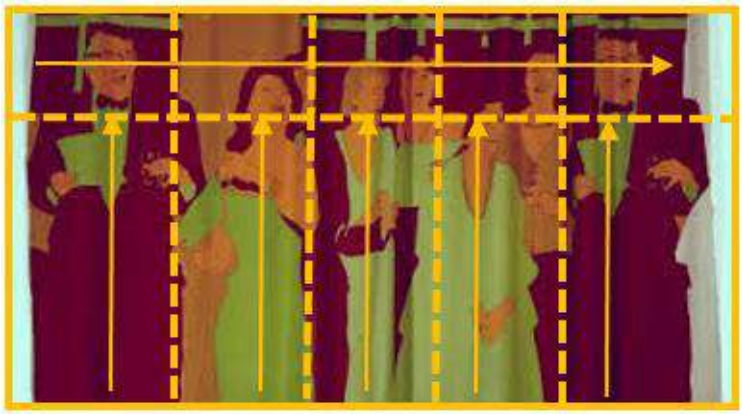
b). COMPOSICIÓN

La composición de esta serigrafía está organizada a partir de secciones verticales que coinciden con la posición corporal de los personajes representados y la verticalidad de los pliegues de la cortina. La monotonía de esta verticalidad es quebrada mediante la repetición de la figura ubicada en los extremos de la imagen, quién actúa a manera de límite en ambos

[220] Fuente: imagen en http://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-decoracion-de-interiores-beatriz-gonzalez/35081 [1 de junio de 2017]; ficha técnica en Villegas, 2005: 117.

extremos. La obra aprovecha la sinuosidad de los pliegues de la tela para complementar el mencionado rompimiento de la señalada monotonía.

Imagen 31A. *Decoración de interiores,* Beatriz González (1981)
Estructura compositiva y dirección visual



La composición en su mitad superior posee mayor riqueza de formas y colorido en comparación con su contraparte, pues esta última se muestra más austera en estos aspectos, con lo que el peso visual se desplaza hacia la primera. La repetición en este caso no es sólo un recurso compositivo, sino que contribuye a otorgarle equilibrio y simetría a la obra.

La dirección visual está marcada por una línea horizontal, favorecida por el formato de igual orientación que recorre los rostros de las figuras representadas, y que se refuerza por las líneas verticales del eje de cada una de ellas, que dirigen la mirada del observador hacia los rostros.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Entre los diferentes elementos morfológicos que caracterizan esta obra, sobresalen la ausencia de líneas de contorno y la carencia de volumen en la representación. Las diferentes formas que participan en la composición se aprecian planas, no presentan volumen, pero denotan masa, posiblemente como resultado de estar cubiertas de color uniforme.

Otro aspecto que llama la atención es la ausencia de líneas definidas, las cuales son reemplazadas por el contacto directo entre los colores, con lo que estamos frente a líneas inducidas, que surgen del límite entre los colores. Nos encontramos entonces ante una simplificación de la imagen, un objetivo que González logra a partir de la ausencia de detalles, bien que estos provengan del volumen, de las características propias de los cuerpos y las prendas, o del fondo que bordea los personajes.

La textura de la obra está condicionada por las características del soporte usado, pues en este caso la artista ha usado una tela que descuelga libremente, lo que le otorga a la pieza maleabilidad y variabilidad –aparente- en sus dimensiones.

Los puntos de atención se ubican en la parte superior de la representación y se concentran en los rostros de los personajes, la zona de mayor peso visual de la obra.

Los colores cumplen en este trabajo la función de conformar los diferentes planos que definen la obra, pudiéndose apreciar planos para las pieles, planos para las ropas y un plano para el fondo. Sin embargo, tales planos de color son alterados por las formas ondulantes de la cortina.

Por la manera como están trabajados, los colores en su mayoría aparecen planos, concentrándose en la parte central una gama de verdes luminosos. Es de anotar, que hay una simetría de color, pues en los extremos se sitúan sendas formas de colores oscuros que remiten a la repetición, no sólo del color, sino de la forma.

Esta obra posee gran plasticidad debido al tipo de soporte usado, como es la tela a manera de cortina. Adicionalmente, produce un efecto de condensación de las figuras, dando así la sensación de acumulación.

Un último detalle a señalar es el que tiene que ver con las líneas de lo que pareciera ser una ventana en la parte posterior, las cuales muestran consonancia con la verticalidad de los pliegues de la tela, contribuyendo así a reforzar el ritmo de la obra.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

A pesar de que las figuras representadas son estáticas es posible decir que muestran dinamismo, pues sus expresiones denotan actividad, fiesta y alegría. Sin embargo, el dinamismo de la obra se da por cuenta del ritmo que le confieren las franjas verticales -formadas por los pliegues de la cortina- que se repiten, como también por la tensión derivada de las fuerzas de gravedad que actúan sobre la tela al estar descolgada de su barra de soporte.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Al igual que en la obra de González anteriormente analizada, pese a la simplificación, los personajes representados se ajustan a proporciones realistas, aunque se alejan de los prototipos académicos de representación de la figura humana.

El formato de la obra (300 x 1400 cm) presenta una razón de proporción 1: 4.66, que se aleja de las dimensiones y características tradicionales.

3.1.2.4. MANTEGNA 90

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato rectangular que presenta una figura humana central de gran tamaño, en posición yacente; y en los extremos, cuatro figuras de menores dimensiones, todas con una de sus manos levantada portando en ella un objeto. No es posible identificar con precisión los motivos, pero puede tratarse de una escena asociada a la muerte de una persona, y por esta vía a la violencia vivida en Colombia en los años noventa del siglo pasado, dada la relación que el título de la pintura sugiere con la obra de Andrea Mantegna titulada *Lamento sobre Cristo muerto* (s.f.), en la que la imagen dominante es el cadáver de Cristo.

Imagen 32. *Mantegna 90,* Beatriz González (1990)
Pastel sobre papel – 112 x 90 cm[221]

b). COMPOSICIÓN

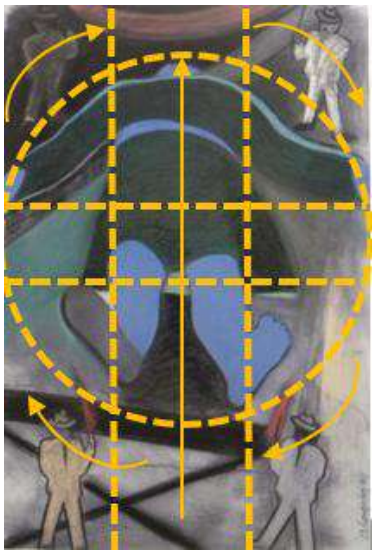
La estructura básica de la composición está dada por un círculo que, centrado en el eje vertical de la obra, se desplaza hacia la parte superior, para dar cabida a la figura que concentra el mayor peso visual de la imagen y que además ocupa la mayor superficie.

Como elementos compositivos adicionales se destacan dos líneas verticales inducidas que dividen la imagen en tres secciones que dan ritmo a la obra, y que además permiten jerarquizar las figuras representadas, esto es, la figura de mayor superficie en la sección central, y las más pequeñas en los extremos de las secciones laterales. Este último recurso confiere a la

[221] Fuente: imagen y ficha técnica en Villegas, 2005: 158.

imagen un cierto equilibrio, en medio de un peso visual concentrado en la mitad superior de la obra.

Imagen 32A. *Mantegna 90,* Beatriz González (1990)
Estructura compositiva y dirección visual



El peso visual está localizado en la figura central y está determinado por su ubicación –separada de la base-; su gran tamaño que la destaca de manera evidente entre las demás figuras; su forma a manera de escorzo en perspectiva frontal, que por su carácter inusual atrapa la atención del espectador; sus contrates de color y su aislamiento. Puede decirse que en esta imagen González ha usado la mayoría de los recursos compositivos que la teoría sugiere para lograr otorgarle el mayor valor de actividad plástica a un elemento de una obra, en este caso la figura central.

Se puede apreciar una simetría en cuanto a la distribución de las figuras humanas; una de ellas centrada sobre el eje vertical, y las otras cuatro, ubicadas cada una en uno de los vértices de la imagen. Sin embargo, esta simetría que pudiera otorgar un cierto equilibrio a la obra es rota por las líneas oblicuas de diferentes grosores que en distintas direcciones aparecen en varias zonas de la pintura.

La dirección visual está comandada por el eje vertical en el sentido de la base al límite superior de la imagen, dado el alineamiento y orientación que presenta la figura central. Luego de este recorrido, las figuras de los extremos pueden atraer la mirada hacia los extremos siguiendo la ruta que marca el círculo que define la estructura compositiva.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

A diferencia de otros trabajos de González en los que la línea como recurso explícito no es usual –en tanto se reemplaza por el contacto directo entre los colores de las diferentes formas-, en esta obra la artista acude al mencionado recurso, como se ve en la figura central; pero también a líneas figurales – a manera de contornos-, en el caso de algunas de las figuras de los extremos; y a líneas objetuales, es decir aquellas que se perciben como objetos unidimensionales independientes, como son las dos líneas que se cruzan en la parte inferior izquierda de la pintura y la que se ubica arriba de las mismas.

Los diferentes planos que componen la obra están conformados a partir del manejo del color. Se aprecian planos diferenciados para las extremidades de la figura central, planos para su ropa, planos para las figuras de los extremos y planos para las zonas donde ellas se ubican.

En esta obra encontramos un punto de atención que corresponde con el centro geométrico del área trabajada, pues allí se ubica la figura que -por su tamaño y el contraste de color que en ella se aprecia- domina la escena representada. Este punto coincide con la zona de máximo contraste cromático, así como con la intersección de las diagonales imaginarias que unen a cuatro figuras ubicadas cada una en un extremo de la pintura. Estas últimas actúan también como puntos de atención.

La ausencia de detalles dados por el volumen, por las características propias de los cuerpos y la prendas, así como del fondo que bordea los personajes, apunta a una simplificación de la imagen a costa de la representación volumétrica, tal y como ya hemos visto es usual en González. A pesar de lo anterior, pueden reconocerse, en los extremos cuatro figuras humanas

de pie, sin rasgos faciales y, en general, representadas con un mínimo de detalles que apenas permiten reconocer que usan pantalón, chaqueta y sombrero. Estas figuras exhiben, una pancarta -las dos ubicadas en la parte superior-, y, lo que parecieran ser unas banderas -las de la parte inferior-.

Adicionalmente, en el eje central puede reconocerse una forma de gran tamaño que sugiere un cuerpo humano yacente vestido con lo que pareciera ser una falda oscura, el cual está representado siguiendo una perspectiva frontal, es decir, aquella con un único punto de fuga, en la que una de las caras del cuerpo, en este caso la planta de los pies, se muestra de frente a la vista del observador, presentando el cuerpo en profundidad. En consonancia con el título de la obra, González sigue aquí la perspectiva que usara el artista italiano Andrea Mantegna (1457-1501) en su *Lamento sobre Cristo muerto* (s.f.). Vale decir, que en la obra de Mantegna –véase la imagen siguiente- el formato usado es horizontal, mientas en la de González es vertical, y que, a diferencia de las cuatro figuras que en la pintura de González erguidas enarbolan dos banderas y una pancarta, en la obra del artista del Renacimiento lo que acompaña al cadáver son tres rostros que lloran. En ambos casos, las figuras de los márgenes, aunque ubicadas en posiciones distintas, realzan la presencia del cuerpo que domina la composición.

Imagen 33. *Lamento sobre Cristo muerto* (s.f.), Andrea Mantegna
68 x 81 cm, temple sobre tela[222]

[222] Fuente de la imagen: https://es.wikipedia.org/wiki/Lamentaci%C3%B3n_sobre_Cristo_muerto_(Mantegna) [23 de mayo de 2017].

Respecto al color, podemos comentar que *Mantegna 90* se caracteriza por el predominio de una gama cromática grisácea, que presenta algunas variaciones como la tendencia al verde y al amarillo en uno de los pequeños cuerpos de las esquinas, al blanco en otro, y una franja rojiza en la parte superior. Sin embargo, este espectro de colores apagados se enciende con el uso del azul en el cuerpo de la parte central, que atrae la mirada y ayuda a resaltar su posición preponderante en la obra. La utilización del negro en las líneas que cruzan diferentes partes de la pintura contribuye a destacar el color azul, y por esta vía a reforzar aún más la presencia de la figura principal.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

En esta obra, a pesar de su equilibrio compositivo, la tensión es latente y proviene de diferentes recursos plásticos como las proporciones, la forma –en particular el escorzo de la figura yacente-, el contraste cromático y las orientaciones de algunas de las líneas.

En cuanto a las proporciones, tenemos dos fuentes de tensión; por un lado, la diferencia sustancial entre el gran tamaño de la figura central y las cuatro pequeñas figuras de los extremos; y por otro, las deformaciones en el cuerpo que domina la escena, el cual no se ajusta estrictamente a las dimensiones derivadas del punto de fuga escogido por la artista, al tiempo que presenta en la posición de los pies una colocación confusa. La forma de la figura central, además del escorzo que representa, dado su acabado incompleto y carente de detalles, también aporta significativamente a la tensión de la imagen.

En lo relacionado con la tensión derivada del manejo del color, esta se genera a partir del acentuado contraste entre el azul claro y los verdes oscuros usados en la figura central, como también del contraste oscuro-claro en diferentes partes de la obra.

Por último, la recurrencia de la orientación oblicua en diferentes líneas de la obra, produce tensión en varias direcciones, destacándose -por su magnitud y ausencia de contrapeso alguno- la línea gruesa que asciende desde el lado izquierdo hasta el extremo inferior derecho.

Si bien estamos frente a una obra cuyo ritmo no es completamente claro, es posible apreciar que sí muestra un cierto ritmo tanto en el eje horizontal -planteado a partir de la reiteración de elementos-, como en el eje vertical –planteado desde el cambio de intensidad en el color-.

En el primer caso, el ritmo está dado por las verticales inducidas que generan las dos figuras de la izquierda y las dos figuras de la derecha respectivamente, con lo que se establecen tres áreas de diferente amplitud que recorridas en el sentido izquierda-derecha establecen una periodicidad a partir de las relaciones delgado-amplio-delgado, y figuras pequeñas-figura grande-figuras pequeñas.

En el segundo caso, el ritmo, entendido como inducción de una cierta progresión, se establece a partir del cambio de intensidad en la transición claro-oscuro que se observa en las tres áreas en las que puede dividirse la obra a partir de las líneas de color verde que de izquierda a derecha la recorren. La repetición de los cuerpos pequeños en las esquinas, similar a la estructura de la baraja de naipes, otorga periodicidad a la figura, que contribuye también al ritmo de la obra.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

El tamaño de las figuras representadas en esta obra es una variable que apunta a su jerarquización. De esta manera, la diferencia sustancial entre las dimensiones de la figura central y aquellas de los extremos hace que ésta se revele como la de mayor importancia.

Las dimensiones de la obra (112 x 90) contribuyen a incrementar su impacto visual. Resalta a nivel de escala el uso del plano de conjunto para la representación de la figura central, es decir, ésta ocupa buena parte del área total de la obra, aunque existe algo de espacio en los extremos, al menos en la zona de los pies y la cabeza.

La obra muestra una clara división marcada por lo que podrían ser los brazos extendidos de la figura central, los cuales, al tocar los extremos izquierdo y derecho de la pintura, conforman -junto con los ángulos inferiores de la obra- un cuadrado que permite ubicar una sección aurea.

En cuanto a las representaciones de las figuras humanas, la proporción anatómica deja ver, en lo que a las figuras de los extremos se refiere, que corresponden, según el canon ideal de representación –canon clásico idealista- con las del cuerpo humano adulto (cuerpo de ocho cabezas de altura).

El formato de la pintura (112 x 90 cm) está en proporción 1: 1,24. El uso del formato vertical refuerza la idea de un espacio en profundidad que aporta la perspectiva frontal usada en la representación de la figura central.

3.1.2.5. DOLORES

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato cuadrado en la que aparecen ocho figuras femeninas de medio cuerpo, todas concentradas en torno a un objeto central, la mayoría de ellas con sus manos en el rostro. No es posible identificar el motivo, pero éste puede relacionarse con el duelo en torno a un ataúd que contiene los despojos mortales de un ser querido, una imagen recurrente en la prensa colombiana, que ha registrado el drama sufrido por cientos de familias como consecuencia de la violencia que ha golpeado a este país. En el período 1980-2012 se registraron en Colombia 1982 masacres (Grupo Memoria Histórica, 2013: 36), una cifra que permite tener una idea de la magnitud del fenómeno mencionado.

Imagen 34. *Dolores,* Beatriz González (2000)
Óleo sobre tela – 150 x 150 cm[223]

b). COMPOSICIÓN

La composición presenta en esta obra una estructura piramidal en la que la forma dominante es la masa que conforman las figuras superpuestas que se aglutinan formando un triángulo equilátero que coincide con la base de la obra. Entre las diferentes figuras que aparecen al interior de este triángulo domina visualmente el plano oblicuo de color naranja –que hemos asociado con un féretro- cuya proyección es interrumpida por las figuras que se agrupan sobre él, y cuyo protagonismo deriva no sólo de la calidez y luminosidad de su color, sino también de

[223] Fuente: imagen y ficha técnica en Villegas, 2005: 189.

la tensión que genera al interrumpir el eje vertical central de la composición, y de la manera como se inserta -con una forma distinta- en medio de una agrupación de figuras entre sí muy similares.

Imagen 34A. *Dolores,* Beatriz González (2000)
Estructura compositiva y dirección visual

El peso visual, está concentrado en el triángulo que estructura la composición, y dentro de este, la mayor densidad está ubicada en su parte inferior. Las variables que lo definen son, por una parte, la concentración de figuras en esta zona, incluidas entre éstas aquellas que generan la máxima tensión, y por otra, la diversidad cromática en ellas utilizada. Otro detalle compositivo a resaltar es la manera como la tensión que se concentra en el segundo tercio vertical de la imagen es compensada con las figuras que, con formas a manera de plantas y disposiciones similares, se ubican en las otras dos secciones de la misma.

La dirección visual parte de la línea oblicua que actúa como eje de tensión y que dirige la mirada hacia el centro de la composición, lugar en que se ubica un punto concreto de atención como es el único ojo abierto de las figuras representadas; y a partir de este punto, el recorrido

sugerido por la obra pareciera ser la continuación de la ruta que marcan los diferentes rostros representados, siguiendo lo que pudiera ser una elipse –imaginaria- en la que estos se ubican. Este recorrido es reforzado por las hojas de plantas ubicadas a los costados, que, apuntando hacia el centro, direccionan la vista a esta parte de la obra, y favorecen la idea de aprisionamiento del cúmulo de personas que allí aparecen.

Un último aspecto a destacar es la manera como la artista saca ventaja de la zona central de la composición, pues no sólo ubica allí la máxima tensión; sino también el principal punto de atención –como es la mirada de una de las figuras-, que coincide con la intersección de las diagonales del cuadro.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

El formato cuadrado que utiliza González en esta obra, sumado a la composición piramidal y su correspondiente alineamiento en el eje vertical de la imagen, hace que el centro de la misma se convierta en el punto de atención más relevante, el cual, si bien no tiene una presencia figural en la composición, está implícito y actúa como foco principal del campo de fuerzas que se desprende de cada una de los vértices del triángulo que define la pirámide. El punto de fuga que se ubica en el vértice superior de la pirámide actúa también como un punto de atención que conduce hacia él siguiendo el eje vertical.

La línea como recurso explícito no es predominante en este trabajo en el que la tendencia es su reemplazo por el contacto directo entre los colores de las diferentes formas, como es habitual en Beatriz González. Sin embargo, no quiere decir que la artista renuncie del todo a este recurso, pues, aunque no usa líneas objetuales, sí recurre en parte de las figuras a aquel tipo de línea que resulta de los contrastes lumínicos obtenidos a partir del manejo del color en los contornos. Entre estas, se resaltan dos líneas oblicuas descendentes -según la tradición de lectura occidental-, de color naranja, que definen los bordes de la superficie que pareciera representar un féretro, las cuales aportan profundidad a la composición.

El uso de planos de diversos colores es uno de los recursos plásticos que más sobresalen en esta obra, en la que los planos del fondo se tocan con planos de diferentes formas que se usan en la representación de los elementos que la componen, entre los que sobresalen lo que parecieran ser trajes, brazos, rostros, manos, cabelleras, plantas y macetas.

Dentro de una imagen en la que predomina el abandono de la pretensión volumétrica de las figuras, llama la atención la tridimensionalidad en la representación de las macetas que se ubican en los costados izquierdo y derecho de la obra. Con excepción de las figuras cúbicas que acabamos de mencionar, las diferentes formas que componen el cuadro no presentan volumen, aunque sugieren masa como resultado de estar cubiertas con color uniforme. La ausencia de detalles dados por la tercera dimensión, por las características propias de los cuerpos y la prendas, así como por el aparente fondo que circunda los personajes, sugiere una simplificación de la imagen a partir de la renuncia a la representación volumétrica.

Aún en medio de la escasez de detalles anatómicos, pueden reconocerse en la obra ocho figuras con rasgos humanos aglutinadas en torno a lo que pudiera ser un objeto -construido a partir de dos planos con diferentes tonos de color- que, por su geometría y por la naturaleza de la escena, como ya lo anotamos, puede relacionarse con un féretro. Resaltan entre las formas aquellas que representan manos, mismas que por su ubicación sobre los rostros confieren a la escena un carácter que podríamos asociar con el drama.[224]

En este trabajo la artista hace uso del recurso de superposición de las formas, el cual puede tener diversos fines, como pueden ser: primero, jerarquizar, privilegiando las figuras que parecieran estar adelante; segundo, crear un posible itinerario de lectura que podría seguir la orientación adelante-atrás; y tercero, crear cohesión agrupando las diferentes figuras

[224] Es evidente el interés de la artista en el período 1995-2000 por hacer uso de esta representación de las manos en el rostro, en lo que parece ser un signo de dolor, que aparece en obras como: *En familia* (1995), la serie *Máteme a mí que yo ya viví* (1996-1997), la serie *Las Delicias* (1997), Lágrimas y peces (1997), *Autorretrato llorando* 1 & 2 (1997), *Población civil* (1997), *El Silencio* (1997), *La palmera* (1997), *Boceto Dolores* (2000) y *Dolores* (2000). Antecedentes de este gesto pueden verse en obras como *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños,* obra de Francisco de Goya (1813-1814) en la que algunos de los personajes que presencian el ajusticiamiento representado se llevan las manos a la cara, tal vez para evitar ver la ejecución que se avecina y/o como expresión de pena y asombro ante lo sucedido.

superpuestas, que en este caso corresponderían a las figuras humanas que se aglutinan en torno a la figura de color naranja conformando un triángulo a la manera de composición piramidal.

La textura no parece ser en este caso un recurso plástico relevante, pues dada la planimetría del color y la manera como fue aplicado, la misma no revela una textura sobresaliente.

El manejo del color muestra que la artista opta por el dominio de colores fríos -representados por los tonos violeta de tendencia azulada y los magenta-; y una presencia menor de cálidos, como el amarillo y el rojo. La atmósfera es complementada mediante la poca luminancia que en general presentan los colores –y que marca toda la obra-, con la excepción del amarillo, el rojo y el verde, que resaltan debido a su mayor saturación y a la ubicación dentro de la composición.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

Si bien estamos frente a una composición equilibrada, ella presenta una fuerte tensión que se logra a partir del tratamiento de las formas y del contraste cromático. En cuanto a la primera, apreciamos, por una parte, cómo la artista usa la línea oblicua descendente que orienta la forma de color naranja ubicada en la parte inferior como un elemento que se convierte en eje de tensión de la pintura, toda vez que interrumpe el eje vertical del triángulo que comanda la composición piramidal de la imagen; y, por otra parte, la manera como la representación incompleta de las figuras humanas –que se da como consecuencia del traslapo de las mismas-, así como la de las figuras que se ubican en los costados izquierdo y derecho, produce tensión dada la tendencia perceptiva a restablecer la totalidad. Por la vía del contraste cromático, la tensión está dada por el uso de colores cálidos y fríos, como de claros y oscuros.

Aunque pareciera que esta obra presenta un ritmo dado por la alternancia de las figuras y los planos de color que se ubican fuera del triángulo que define la composición, éste es interrumpido bruscamente por la escena en la que las formas que parecieran ser figuras humanas se aglutinan conformando una unidad que se impone sobre el resto de la imagen.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

En esta obra el tamaño es un recurso con el que se logra un mayor impacto visual que se consigue por dos vías; la primera, las dimensiones del formato (150 x 150 cm) que hacen que ésta se destaque; y segunda, la manera como por la vía de aglutinar distintos planos de color dentro de una forma triangular inducida, ésta última se convierte en una gran masa multicolor que a su vez juega como el elemento con mayor peso visual en la composición.

El tamaño relativo de las figuras representadas –en relación a las dimensiones de la obra- se define a partir del uso de lo que se conoce como un plano medio corto, aquel en el que las figuras –en este caso aludiendo a las figuras con rasgos humanos- se representan incompletas desde un corte que se hace a la altura de la cintura. El uso de esta proporción permite a la artista incluir un número considerable de figuras con un tamaño relevante respecto del área total de la imagen.

El formato de la obra (150 x 150 cm) presenta una razón de proporción de 1:1, que configura un cuadrado. El uso de este tipo de formato favorece el equilibrio de la obra, al tiempo que contribuye a fijar la mirada en su centro, que en este caso coincide con el centro del eje vertical de la escena que presenta mayor peso visual. Este formato no favorece la idea de representación de un espacio en profundidad, con lo que resulta favorecida la apariencia relativamente plana de la obra.

3.1.2.6. PAISAJE PENDIENTE

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Obra de formato cuadrado en la que se presentan, en un único plano –y sobre un fondo escuro-, las siluetas cromáticamente contrastadas de lo que parecen ser dos figuras humanas, de cuerpo entero y en posición de semi-perfil, que llevan entre ambas una carga que pende de un elemento sustentante con forma curvilínea. Dada la recurrencia en la obra de González –desde

mediados de los años ochenta- de las temáticas asociadas con la violencia colombiana, el motivo puede relacionarse con las frecuentes imágenes de prensa en las que se muestra a actores del conflicto evacuando muertos en las zonas de combate. [225]

Imagen 35. *Paisaje pendiente,* Beatriz González (2003)
Óleo sobre tela – 30 x 30 cm[226]

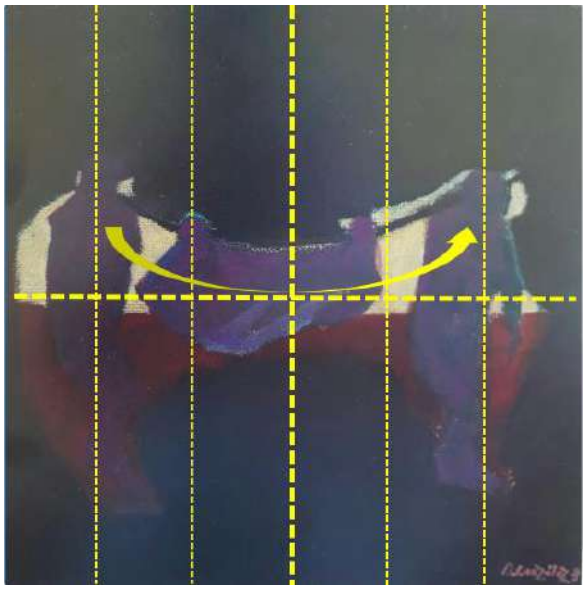
[225] Un motivo similar al de *Paisaje pendiente* fue usado por la artista en su obra *Auras anónimas* (2009) en la que 8957 nichos de cuatro columbarios, ubicados en un cementerio abandonado en Bogotá, fueron cubiertos con láminas en las que aparecen siluetas -en blanco y negro- de cargueros de cadáveres. En cada nicho se usó la imagen de una pareja de cargueros, de un total de ocho motivos alusivos al mismo tema trabajados por la artista, que fueron reproducidos en impresión serigráfica sobre lámina de poliestireno. Aunque por las características de la imagen puede pensarse en cargueros de cadáveres como una de las posibilidades representadas, las siguientes palabras de Beatriz González al referirse a la obra en una entrevista con Hans Ulrich Obrist confirman esta opción. Dice González: "Una noche venía del aeropuerto por la avenida que pasa en frente de los columbarios y al verlos solos y abandonados pensé: 'Puedo hacer unas lápidas con una obra que hice con imágenes de los cargueros', esos hombres que cargan los cadáveres de las víctimas de la guerra"; más adelante añade la artista "Hace algunos años me di cuenta que los reporteros empezaron a retratar a soldados o a gente del común cargando cadáveres. Esas imágenes me conmovieron mucho porque en el siglo XIX, eran hombres que llevaban a viajeros […] para mostrarles las maravillas de este país. Ahora los cargueros son completamente diferentes, nos muestran el drama que vivimos a diario" (Ulrich, 2015: 38-40).

[226] Fuente: imagen y ficha técnica en Villegas, 2005: 211.

b). COMPOSICIÓN

Esta obra presenta una composición equilibrada, que se estructura a partir de la distribución de las formas sobre el eje horizontal que marca la mitad de la superficie pintada, donde se distribuyen con relativa simetría -y a partir de la división del mismo en seis segmentos iguales- las tres figuras que conforman la escena. Asimismo, se observa que, si bien éstas últimas no se encuentran exactamente centradas en relación con el eje vertical ubicado en el centro del soporte, sí mantienen, en sus extremos superior e inferior, alineamiento entre sí. Es evidente que se ha evitado el equilibrio perfecto en ambos ejes, posiblemente con la intención de eludir un resultado estético en extremo regular y monótono.

Imagen 35A. *Paisaje pendiente,* Beatriz González (2003)
Estructura compositiva y dirección visual



El peso visual está dominado por la figura localizada en el centro de la obra, y es conseguido en virtud de dos factores como son: primero, su ubicación, no sólo en la mitad del área pintada, sino también entre las formas que se ubican junto a sus extremos izquierdo y

derecho; y segundo, la tensión que su geometría le confiere y que se refuerza en razón del alineamiento con el vértice de la curva que une las tres figuras.

La dirección visual está marcada por el sentido de la marcha que parecen tener las figuras de los extremos, a saber, el sentido izquierdo derecha, concentrando la atención en la forma que ocupa el centro de la composición, que actúa al mismo tiempo como polo y centro de cohesión de la imagen y del recorrido de la mirada.

Resalta en este trabajo la manera como, a partir del manejo de contrastes, se logra la unidad compositiva desde la complementación de opuestos (claro-oscuro, arriba-abajo, izquierda-derecha, vacío-lleno). Aquí parece ejemplificarse lo expresado por Villafañe y Mínguez en sus *Principios de teoría general de la imagen,* donde afirman que "cada parte de la combinación parece necesitar la otra para lograr la plenitud, un estado de equilibrio" (Villafañe y Mínguez, 2002: 162).

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Aunque la obra no presenta puntos figurales, se vale del valor plástico de los puntos implícitos para que actúen como estímulos sensoriales. Tal es el caso del centro geométrico del formato y el centro geométrico de la forma que sobre este se ubica, que enriquecen la relevancia de ésta dentro de la pintura.

La línea juega aquí un papel protagónico, toda vez que aparece actuando como línea objetual y como línea implícita. Nos referimos a la línea que parte del hombro de la figura de la izquierda, se extiende por encima de la forma central modelando una curva, hasta llegar al hombro de la figura de la derecha, para terminar perdiéndose en la oscuridad del fondo. Esta línea no sólo conecta las tres figuras, sino que crea un vector de dirección que es determinante en el recorrido y el peso visual de la imagen, al tiempo que se convierte en generadora de tensión.

El plano, es el elemento que define la obra, pues es a partir de planos de color como ella se desarrolla. Son estos planos los que, sin ningún detalle, más allá de ligeras variaciones en la aplicación de la pincelada, definen las formas que conforman la escena representada.

Según las proporciones anatómicas y la distribución de las formas de los extremos, pueden éstas asociarse con dos figuras humanas que conjuntamente llevan sobre sus hombros una carga que descuelga de un elemento sustentante que se aprecia arqueado. Dado este último rasgo, todo hace pensar que se trata de un bulto pesado.

En lo que atañe al color, dominan en este trabajo los tonos fríos dados por el violeta, manejado en una gama muy cerrada que es rota por el blanco que se presenta definiendo el contorno de las figuras y el objeto que cargan. Sin embargo, los colores cálidos, aunque en menor proporción, no están ausentes y aparecen representados por el rojo, que en la parte media del cuadro define el límite con el blanco -ante la ausencia de las líneas de contorno-, y que al mismo tiempo rodea la parte inferior de las figuras. En general la obra tiene poca saturación de color, resaltando únicamente el blanco, con lo que la apariencia general es la de una escena oscura y misteriosa.

Además de la patente oscuridad que sobresale en la obra, también es evidente su opacidad, atributo que proviene de la manera como se ha preparado el óleo y de su aplicación. Como se puede ver, la pintura no cubre completamente la tela, sino que por el contrario permite que está se haga visible en diferentes zonas donde apenas aparecen delgadas capas del pigmento, aportando así textura a la imagen, un elemento plástico que, sumado a lo anterior, contribuye al carácter lúgubre que proyecta la escena.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

La tensión es el elemento dinámico predominante en *Paisaje pendiente*, y proviene tanto de la deformación –a manera de curvatura- en la forma vinculada a lo que hemos referido como una carga pesada, como del escorzo de las figuras que la sostienen, todo esto intensificado por la manera como la presencia de fuerzas en diferentes puntos de la obra es al mismo tiempo

neutralizada por fuerzas que las contrarrestan, dotando a la obra de un equilibrio instantáneo susceptible de romperse. Lo incompleto de las formas es otro aspecto que aporta en la consecución de la tensión que proyecta esta pintura, debido a que toda forma inacabada produce tensiones que invitan al restablecimiento de la totalidad.

Otro ingrediente que introduce dinámica en la composición es el ritmo, que en este caso surge de la presencia de elementos sensibles que aparecen de manera periódica. Nos referimos a la combinación de formas y colores que se muestran de izquierda a derecha así: en el caso de las formas, intervalo-figura humana-intervalo-carga-intervalo-figura humana-intervalo; y en el caso de los colores, por el juego de contrastes, oscuro-claro-oscuro-claro-oscuro-claro-oscuro-claro-oscuro, así como por la presencia alternada del blanco el violeta y el blanco. Si bien la imagen aparece como una instantánea, la acción simultánea de los elementos plásticos señalados induce a la progresión en medio de una representación totalmente plana.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

A pesar de estar frente a una pintura de pequeño formato (30 x 30 cm), con una composición equilibrada, el resultado logrado es impactante en razón de aspectos como: el uso del plano de conjunto, que permite la apreciación completa de los personajes involucrados y la atmósfera en que se mueven; el manejo de las proporciones, tanto al interior de las figuras, como en relación a la superficie pintada; el predominio de tonalidades oscuras; la relativa indefinición de las formas y de la temática misma; y la tensión que desde diversos frentes proyecta la imagen.

3.1.3.- DORIS SALCEDO

En la propuesta de Doris Salcedo, podemos diferenciar una etapa muy marcada que se extiende por un período de veinte años que inician en 1989, como es aquella en la que construye esculturas con muebles (sillas, armarios, mesas, etc.) intervenidos de diferentes maneras, mediante el uso de concreto, tela y otros materiales, piezas que dan origen a instalaciones.

Adicionalmente aparecen otras obras que no podríamos decir que determinen momentos específicamente diferenciados en su trabajo, pero sí enfoques diversos en cuanto a los materiales y medios usados. Tal es el caso de obras como: *Noviembre 6 y 7* (2002), una Instalación con rasgos de performance; *Abyss* (2005) y Shibboleth (2007), intervenciones arquitectónicas; e instalaciones tales como: *sin título* (1989-1990) en la que usa camisas de algodón, yeso y acero; *Atrabiliarios* (1992-1993), con materiales como zapatos, fibra animal, hilo y otros; *Tenebrae. Noviembre 7 de 1985*, en que trabaja el acero y el plomo (1999-2000); *Instalación para la Bienal de Estambul* (2003), en la que se vale de 1550 sillas; *Plegaria muda* (2009-2010), en la que intervienen mesas de madera, tierra, pasto y mezcla de concreto; *A flor de piel* (2011-2012), en la que emplea pétalos de rosa e hilo; y *Sumando ausencias* (2016), elaborada con siete kilómetros de tela, cenizas e hilo.

En aras de abarcar las divisiones señaladas, las obras escogidas para nuestro estudio son: *Sin título* (1989-1990), *La casa viuda VI* (1995), *Noviembre 6 y 7* (2002), *Shibboleth* (2007), *A flor de piel* (2011-2012) y *Palimpsesto* (2017).

Antes de proceder con el análisis formal de los trabajos de Doris Salcedo, es oportuno señalar, que la metodología que hemos venido siguiendo requiere ajustes, y que además, estamos abocados a asumir algunas limitaciones.[227] Lo anterior, como consecuencia de que en este caso abordaremos un tipo de arte distinto, como son las Instalaciones y otras formatos artísticos usados por la artista, en los que pese a la supervivencia de algunas de las piezas, la obra en la que participan es usualmente de carácter pasajero y efímero.

Hemos basado nuestros análisis en los planteamientos de la *Teoría visual de la imagen*, un procedimiento orientado hacia el estudio de imágenes fijas y planas. En este sentido, se hace necesario ampliar el concepto de composición que hemos venido utilizando, dado que no nos enfrentamos, en el caso de la Instalación, a una distribución de formas sobre un espacio regido por dos coordenadas, sino a una distribución de objetos en un espacio tridimensional que va más allá de los aparentes límites de la obra.

[227] Para las adecuaciones que realizamos en el método de análisis nos apoyamos en los planteamientos de Julie Reiss en *From margin to center. The spaces of installation art* (1999), Claire Bishop en *El arte de la instalación y su herencia* (2008), Graham Coulter-Smith en *Deconstruyendo las instalaciones* (2009), e Ilya Kabakov en *Sobre la instalación total* (2014).

De igual manera, es indispensable tener en cuenta que, además de la configuración del espacio que se da entre los elementos que conforman una Instalación, es importante también la apreciación del espacio en el que ésta, como un todo, se ubica, pues es este enlace de experiencias el que permite el acercamiento integral a la obra; nos referimos a recorrerla y apreciarla desde diferentes perspectivas y, si es posible, transitar entre sus elementos. Como comenta el artista Rainer Krause refiriéndose a este tipo de manifestaciones estéticas, en ellas "el espectador tiene la posibilidad, a través de su desplazamiento físico entre estos elementos, de componer sus relaciones, definir sus constelaciones a través de distintos puntos de vista […], prestando más o menos atención a cada uno de ellos y así relacionarse estéticamente con la Instalación en su conjunto" (Krause, 2009: 18).[228]

Aparece entonces la limitación a la que nos enfrentamos, dado que, como lo resalta Julie H. Reiss – *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art* (1999)-, por su naturaleza espacial, "la esencia de la Instalación es la participación del espectador", y es de esta interacción de donde surge la posibilidad de acercamiento a posibles significados (Reiss, 1999, xiii).[229] En nuestro caso, el análisis que hacemos sólo podemos llevarlo a cabo bajo esta condición –tener la experiencia frente a la obra- para dos trabajos que son los que ha sido posible contemplar directamente -*Sin título* (1989-1990) y *Palimpsesto* (2017)-. Para los demás, nos basamos en registros, con las limitaciones que de esta opción se derivan.

[228] Para complementar nuestra ruta metodológica, tuvimos en cuenta aspectos decisivos en la construcción de una Instalación como los incluidos por el artista ucraniano residente en Estados Unidos Ilya Kabakov en su texto *Sobre la instalación total* (2014). En su trabajo Kabakov se detiene en el impacto del espacio donde se monta la Instalación, refiriéndose a la consideración de las características de los muros, el piso, el techo, las puertas, las entradas y salidas; enfatizando entre éstas, variables como el color, las dimensiones, el área ocupada (vacío/ lleno), la luz y el sonido, toda vez que determinadas estructuras espaciales, junto con las piezas que allí se ubican, definen la experiencia del espectador, así como el resultado de la obra.

[229] Señala Reiss que "la participación del espectador es tan integral al arte de la Instalación, que, sin tener la experiencia de estar en la pieza, el análisis de la Instalación es difícil". Más adelante añade que posiblemente sea esta la razón por la que a pesar de la proliferación de este tipo de trabajos, pocos historiadores de arte los han estudiado seriamente (Reiss, 1999: xiv). Al respecto, retoma Reiss a Arthur Danto, quien, sobre el tema que estamos tratando, apunta que "es imposible hablar de cualquier pieza sin haber tenido la experiencia que ella demanda" (Reiss, 1999: xiv). El texto de Julie Reiss se encuentra originalmente en inglés. En estas citas, y en las que nos apoyamos más adelante, la traducción es nuestra.

A las dificultades del análisis de la Instalación señaladas por Reiss y Danto parece adherirse Kabakov al manifestar que "la Instalación, como dije antes, es un arte muy joven y las reglas para construirla son prácticamente desconocidas todavía, al igual que sus regularidades internas y, en general, su misteriosa estructura. Aquellos que la estudian, se mueven a tientas en todo lo que hacen, en la oscuridad, usando solamente su intuición. En esta situación, vale la pena envidiar a la pintura como una forma de arte en la que casi todas sus regularidades se han descubierto ya durante el largo camino de su desarrollo (Kabakov, 2014: 18).

No obstante, consideramos que, aun dentro de la restricción mencionada, y de sus implicaciones, la exploración de los aspectos formales nos permite aproximarnos a la manera como la artista trabaja los elementos plásticos, el medio que le permite plasmar sus inquietudes. Una vez ejecutada esta etapa, consideramos que es pertinente complementarla con los planteamientos expresos de la artista, a partir de sus revelaciones sobre las obras, pues estamos abordando un arte conceptual, y, por ende, las ideas que lo sustentan son parte constitutiva de la propuesta.

3.1.3.1.- SIN TÍTULO

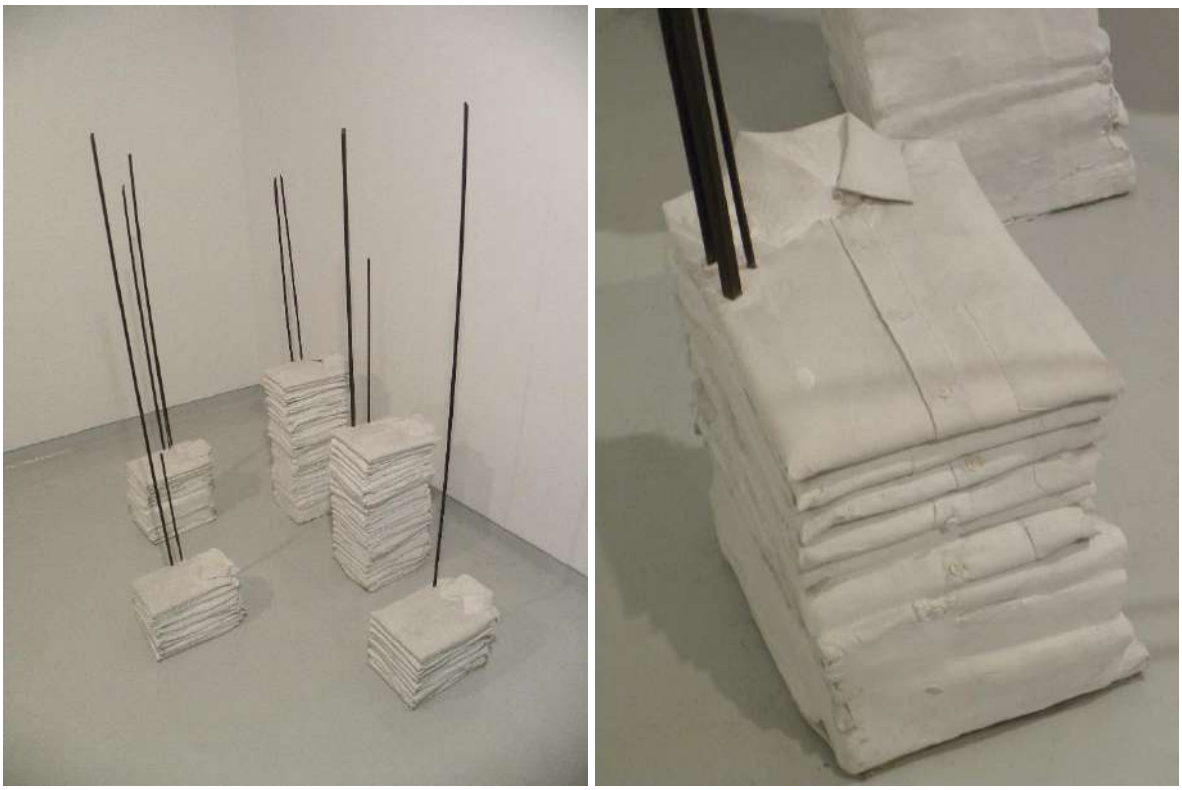
a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Instalación conformada por cinco piezas, cada una de ellas constituida por un grupo con diferente cantidad de camisas blancas dobladas -y enyesadas- que han sido apiladas, y que se encuentran atravesadas por varillas de acero puntiagudas que sobresalen a diferentes alturas.

Esta obra formó parte de una Instalación más amplia en la que además de las camisas se incluían una serie de soportes de camas metálicas sin colchones ni ningún elemento adicional (Véase fotografía tomada en la Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1990, en Princenthal & otros, 2000: 45). El origen del trabajo se ha relacionado con masacres ocurridas en Colombia a finales de los años ochenta, la época de su elaboración, particularmente con sonadas matanzas como fueron las perpetradas por grupos paramilitares el 4 de marzo de 1988 en las haciendas bananeras *La Negra* y *La Honduras,* que dejaron un saldo de 30 personas asesinadas en la región de Urabá (Antioquia, Colombia).[230]

[230] Es ampliamente conocida la vinculación entre la obra de Salcedo y la violencia, en cuanto a hechos concretos que actúan como detonantes de sus reflexiones, aspecto que exploraremos en profundidad al final de este capítulo a partir de testimonios de la artista. Por lo anterior, no es descartable la mencionada relación, más aún si se considera que el año de 1988 fue un año en el que la violencia colombiana asociada a las masacres de campesinos tomó rumbos inimaginables que marcarían el inicio de una tendencia ascendente, pasando de un total de 19 masacres en 1987 a 64 en 1988. Si bien no ubicamos declaraciones de la artista que confirmen la relación con los hechos anotados, ésta es reportada por Nancy Princenthal (Princenthal, 2000: 45) y por Gustavo Zalamea (Zalamea, 2006: 133). Sobre las mencionadas masacres, véase Grupo Memoria Histórica, 2013: 51.

Imagen 36. *Sin título,* Doris Salcedo (1989-90)
Camisas de algodón, yeso y acero – Dimensiones variables[231]



b). COMPOSICIÓN

La distribución de las piezas sobre el plano definido por el piso parece ser en este caso la vía escogida para definir la configuración de la obra. Aunque se trata de una composición asimétrica, en cuanto a que la colocación de éstas no sigue ningún orden o trazado previsible; llama la atención que sí hay tres elementos que le confieren una cierta simetría y un orden a la instalación. Nos referimos a la coincidencia del área ocupada por cada una de las piezas – un rectángulo siempre igual, definido por la superficie ocupada por camisas igualmente dobladas-; a la idéntica orientación espacial de las mismas –siempre paralelas entre sí, en el sentido del eje

[231] Fuente: imágenes, fotografías de Jaime Gómez Prada (Colección de arte del Museo del Banco de la República, Bogotá (agosto de 2015); ficha técnica en Bal, 2014: 93.

más largo del rectángulo que definen independientemente de la ubicación que ocupen-; y al paralelismo que guardan con los lados de la sala.

En resumen, cinco rectángulos dimensionalmente iguales e idénticamente orientados se distribuyen irregularmente en la esquina de una sala, generando la posibilidad de verlos y recorrerlos en diferentes direcciones. Puede decirse que en esta obra el rasgo compositivo más notable es la presencia de un cierto orden dentro de un espacio no completamente organizado.

Adicionalmente puede decirse que Salcedo logra aquí el principio de unidad que permite apreciar el trabajo como un todo, al tiempo que se observan individualmente las piezas y los elementos que las componen. Para esto, parece haberse valido de recursos compositivos tradicionales como la diversidad, el contraste, la repetición y la continuidad.

La dirección visual está marcada por las líneas verticales que con sus extremos puntiagudos aparecen perforando las superficies de las camisas, como si provinieran desde lo más hondo de cada una de las pilas y ascendieran apuntando hacia lo alto, atrapando la mirada del espectador.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

La línea parece ser el elemento morfológico escogido por Salcedo para destacar sus intereses de significación, pues es el componente que en este campo sobresale desde todos los lugares en los que se aprecie la instalación. Las varillas aparecen como líneas verticales que parecieran atravesar desde el fondo, y en diferentes cantidades, cada una de las pilas de camisas. Es posible que atraviesen por completo cada uno de los grupos de prendas enyesadas, pero no se hace necesario que así sea, dado que la fracción observable de las mismas crea vectores de dirección que, a la manera de líneas implícitas, permiten completar la imagen, imaginando la manera como traspasan sin miramiento alguno lo que encuentran en su camino. La presencia de las verticales es reforzada por la luz que hace que éstas se reflejen a manera de sombras en las paredes y el piso.

La línea horizontal, aquella que usualmente se asocia con el reposo y la estabilidad, aparece repetidamente en cada una de las piezas en los dobleces de las camisas. Sin embargo, esta reiterada estabilidad es fuertemente contrastada con la presencia de las verticales que de manera perpendicular emergen en la zona derecha de cada uno de los grupos.

En cuanto al punto como recurso plástico, su uso es también decisivo en este trabajo, apareciendo su uso como punto de atención y como punto de fuga. En el primer caso, lo encontramos, sobre la camisa que remata cada una de las piezas, como el espacio donde aparece cada una de las varillas (diez en total), una perforación evidente. En el segundo caso, los puntos de fuga, los encontramos en las terminaciones de las barras, que actúan como polos de tracción visual que inducen la mirada hacia la parte superior –y más allá- de la instalación.

El color es el gran ausente en esta obra. Salcedo renuncia al color y opta por manejo del contraste extremo blanco-negro y por la escala de grises, reforzados ambos por el uso de valores contrastantes en la pared y el piso, como por un manejo de la luz, que enfatiza las sombras y los espacios vacíos, además de contribuir a acentuar la austeridad cromática. Esta elección podría estar asociada con los significados que, según los estudios sobre psicología del color, relacionan a los grises con calificativos negativamente connotados, como por ejemplo: desapacible, sombrío, cruel e inhumano.[232]

Sobre las formas usadas, en cada una de las cinco piezas se ha hecho uso de objetos existentes, con sus formas convencionales, como son las camisas y las varillas de acero. En el caso de las primeras, de igual apariencia general la totalidad de ellas; y, en el caso de las segundas, se advierte el empleo de dos tipos diferentes, uno, el de sección cuadrada y lisa, y el otro, el de sección circular grafilada. Cada uno de estas características implica el manejo de superficies con texturas notablemente distintas, que conllevan apreciaciones visuales y táctiles también diferentes.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

[232] Véase el trabajo de Eva Heller *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre el sentimiento y la razón* (Heller, 2008: 267-288).

La tensión es el elemento dinámico dominante en esta obra, y se logra a partir del uso de las varillas de acero, concretamente mediante el manejo de tres factores como son: primero, la manera como éstas irrumpen en medio de las pilas de camisas perfectamente organizadas; segundo, la fuerza que por su rigidez proyecta el material escogido; y tercero, el carácter punzocortante de las terminaciones.

Resalta el modo como Salcedo construye primero un equilibrio en cada uno de los conjuntos de camisas, al doblar de la misma forma cada una de ellas, y al disponerlas alineadamente en los respectivos grupos, para luego romperlo bruscamente con las perforaciones de las piezas metálicas que parecieran penetrarlas desde la espalda. Se produce aquí la combinación de los elementos dinámicos por excelencia como son el ritmo y la tensión, pues al interior de cada una de las cinco piezas se logra el primero, a partir de la conjunción estructura-periodicidad, un sistema de orden que se repite; pero en la instalación como un todo, éste es confrontado con la tensión que ya no sólo invade cada una de las piezas, sino la totalidad de la escena.

La tensión es reforzada mediante el enyesado de las camisas, particularidad que –por las características físicas de este material- las hace ver pesadas, inamovibles, inútiles y frías; rasgos que no se espera encontrar en objetos que en condiciones normales son ligeros, flexibles, fácilmente manejables, y con posibilidad de ser usados y de suministrar abrigo. El contraste cromático es otro de los recursos plásticos de los que la artista se ha valido para la producción de tensión en esta instalación, y se evidencia en la contraposición del color oscuro del metal sobre el blanco de las camisas.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

El tamaño de las camisas que conforman cada una de las piezas de la instalación, que se observa ajustado a las dimensiones humanas promedio, es un elemento escalar decisivo en la fusión de los elementos espacio-temporales, en tanto les otorga lo que podríamos llamar un

grado de cercanía con el espectador; como lo es también la altura máxima de las varillas de acero, que pareciera estar definida en función de la altura del mismo.

Con lo anterior, la apreciación de la obra se hace desde una óptica que podríamos llamar natural, pues la altura máxima de las varillas está al nivel de la mirada de un observador; y de igual manera, las prendas no son ajenas a la cotidianidad dado que, según sus medidas, podrían pertenecer a cualquier persona. Adicionalmente, la cercanía que el espectador puede tener con la instalación hace que todos los elementos plásticos usados por la artista puedan ser apreciados en detalle.

El resultado final es una obra en la que lo blanco y lo negro, lo horizontal y lo vertical, lo liso y lo texturado, lo cálido y lo frío, la luz y la sombra, ponen en evidencia el que pudiera ser el rasgo más notable de la instalación, como es, la tensión entre múltiples oposiciones en aparente equilibrio.

3.1.3.2.- LA CASA VIUDA VI

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Instalación constituida por tres piezas de madera con apariencia similar, cada una de ellas elaborada a partir de la unión en ángulo obtuso de dos tableros que parecieran provenir de las partes de una puerta o una ventana.

Las tres piezas se encuentran ubicadas en una sala amplia, dos de ellas alineadas muy cerca una de la otra; y la tercera, aislada y separada por varios metros de distancia. Esta última incluye, sobre la porción horizontal, una pequeña silla metálica, que por sus dimensiones parece corresponder una silla infantil, con apariencia de mecedora, que tiene dos características que llaman la atención en la primera mirada: su anclaje a uno de los tableros, que hace imposible el movimiento; y el material de los balancines, que no es metal, sino hueso.

Imagen 37. *La casa viuda VI,* Doris Salcedo (1995)
Izquierda, la Instalación; derecha, detalle.
Madera, metal y hueso – Instalación de dimensiones (tres partes así: No. 1 de 190,5 x 99 x 47 cm; No. 2 de 160 x 119,5 x 56 cm; y No. 3 de 159 x 96,5 x 47 cm)[233]

b). COMPOSICIÓN

Esta obra presenta hasta cierto punto una composición similar a la anteriormente analizada -*Sin título* (1989-90)- ya que, en medio de una organización asimétrica de la obra en su totalidad, la organización de las piezas conserva una relativa simetría. En primer lugar, las dos partes que se encuentran cerca están alineadas entre sí; y, en segundo lugar, la tercera, aunque no se encuentra sobre los mismos ejes de las dos anteriores, conserva -en virtud del paralelismo que guardan todos sus bordes- la misma orientación de las primeras.

[233] Fuente: imágenes en Museum of Contemporary Art Chicago, en http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/index.html#dis12 [28 de agosto de 2017]; ficha técnica en Bal, 2014: 133.

En una vista de planta la obra muestra 3 planos rectangulares igualmente orientados, algo similar a lo que ocurre en la vista posterior y en la frontal. No sucede lo mismo en las vistas de los perfiles izquierdo y derecho, donde los planos se convierten en líneas, pero con el cambio debido a la aparición de la silueta de la pequeña silla.

La repetición de piezas con la misma forma es un hecho plástico que apunta a la unidad compositiva; reforzado por la diversidad y el contraste que introduce el mueble de metal y hueso insertado en medio de una pieza que, por su forma y orientación, mantiene conexión con las demás y le otorga cohesión al conjunto. La ubicación de esta última pieza, distante de las demás y fuera de sus ejes, genera una diagonal que actúa en dos sentidos: como línea de unión visual entre ellas; y como recurso dinámico resultante de la oposición entre la dirección marcada por tales ejes y la que realmente ocupa esta parte de la obra.

El peso visual está concentrado en la pieza que contiene la silla, y está determinado por factores asociados a ésta última como son: su aparición en ella; su forma irregular; su inmovilidad, su composición metálica en medio de piezas de madera, y sus balancines de hueso. Todo lo anterior reforzado por el aislamiento en que se encuentra esta parte de la instalación.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

El plano es tal vez el elemento morfológico dominante en esta obra –junto con la textura-, puesto que es el componente que se repite en las tres piezas que la conforman, donde aparecen seis planos con forma rectangular que, además de definir la totalidad de la superficie ocupada, son los que marcan la organización del espacio y la articulación del conjunto.

Inherente a los planos rectangulares aparecen las líneas rectas, que por la orientación espacial de las piezas se muestran en dos variantes, las horizontales y las oblicuas. Puede pensarse que la presencia de éstas últimas, consideradas en la *teoría de la imagen* como las más dinámicas, obedezca a un interés por romper el reposo y la estabilidad que introducen las líneas horizontales y sus respectivos planos.

La línea curva también está presente en la configuración de la obra, específicamente en la silla –definiendo los balancines, en la unión entre brazos y pies, y en el elemento fijador-, pero el dinamismo aportado por ésta es roto por la manera como este artefacto ha sido asegurado, impidiendo cualquier posibilidad de movimiento.

En lo relativo al punto, su uso en este trabajo se da a la manera de punto de atención, mismo que se concentra en el objeto que acabamos de mencionar, el cual, además de las características anotadas, descuella también por la acentuada diferencia que marca respecto a las piezas de madera, gracias a la disparidad en su forma y material.

El color, aunque está presente, no sobresale de manera sustancial en la obra. Las piezas en general presentan colores que corresponden con sus materiales, con las variaciones de tono propias del desgaste que muestran. El contraste cromático sí es significativo y se da entre la silla y el resto delas piezas, procedimiento plástico que crea direcciones inducidas hacia este elemento, convirtiéndolo en centro de atención.

Como en la mayoría de sus trabajos, Salcedo ha hecho uso de objetos existentes en la elaboración de *La Casa Viuda*. En este caso, las formas corresponden, en los componentes de las piezas de madera, a lo que parecen haber sido fragmentos de los tableros propios de las hojas de puertas o ventanas rectangulares; y en el caso de la pieza de metal, a una silla infantil. Sin embargo, lo que parecieran haber sido puertas o ventanas ya no son ni lo uno ni lo otro, son objetos distintos que no parecen tener una utilidad concreta.

El rectángulo presente en la forma externa de cada una de las piezas, como en los entrepaños verticales que éstas contienen, es la forma predominante en la instalación. Salcedo opta por una combinación de rectángulos horizontales y verticales que sugieren una lucha permanente entre la solidez que aportan los primeros y la sensación de inestabilidad que producen los segundos. Las líneas horizontales y verticales que definen estas formas, actúan como vectores de dirección que señalan la posible ruta visual a seguir en cada una de las tres piezas, en las que la tendencia podría ser el seguimiento del plano horizontal en el sentido del encuentro con el plano vertical que es luego recorrido en sentido ascendente.

Por último, nos referimos a la textura, un elemento morfológico realzado por la presencia de tres materiales –madera, metal y hueso- con marcadas diferencias en este aspecto, que sobresale en toda la instalación haciendo manifiesto el desgaste de los componentes utilizados, al tiempo que añade peso visual, unidad y tensión a la obra.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

La neutralización de fuerzas que se da entre las piezas horizontales y las inclinadas es un recurso que permite a Salcedo equilibrar la instalación, y, al mismo tiempo, aumentar la tensión de la imagen que percibe el espectador, que además se intensifica como resultado del uso de la pieza metálica que sujeta la silla y de los detalles atípicos que esta última presenta.

Otros recursos plásticos que acentúan la tensión general de la obra son aquellos derivados del contraste cromático entre las piezas de madera y las metálicas, como de la sensibilización que la textura les aporta a las superficies de las diferentes piezas.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Resalta en la composición la amplitud del espacio utilizado en relación con el moderado tamaño y la cantidad de las piezas, aspecto que además de facilitar la libre circulación al interior de la obra y su observación desde diferentes ángulos y distancias, genera en la sala una apariencia que puede relacionarse con la soledad y el vacío. A lo anterior se suma la tensión resultante del aislamiento de una de las piezas, como de la lucha entre la continua oposición que se da, por un lado, entre la estabilidad de las bases y la sensación de inestabilidad de las piezas inclinadas, y por otro, entre la inmovilidad de la mecedora y el balanceo que le es propio.

3.1.3.3.- NOVIEMBRE 6 Y 7

Imagen 38. *Noviembre 6 y 7,* Doris Salcedo (2002)
Izq., inicio de la Instalación; der., Instalación completa.
280 sillas – Palacio de Justicia, Bogotá[234]

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Instalación realizada con 280 sillas de diferentes características que descuelgan a distintas alturas desde la cubierta de un edificio, haciéndolo en forma vertical y paralelamente a las paredes que conforman una de sus esquinas. El descenso se realiza lentamente, en momentos planeados para cada una de las piezas, mismas que posteriormente son retiradas al término del trabajo.[235] Se trata de una instalación efímera que tuvo una duración de 53 horas, que transcurrieron desde el 6 de noviembre de 2002 a las 11: 35 am hasta el día 8 del mismo mes a las 4: 35 pm.

[234] Fuente: imágenes en Museum of Contemporary Art Chicago, en http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/ [28 de agosto de 2017]; ficha técnica en Bal, 2014: 196.
[235] La silla es un elemento que aparece en varias obras de Salcedo durante la producción artística de la etapa en la que utiliza muebles intervenidos como parte de sus instalaciones (1988-2008). Véase por ejemplo *Muebles sin título (armario)* (1992), *Muebles sin título (silla alta)* (1995), *La Casa Viuda VI* (1995) y la *Instalación para la Octava Bienal Internacional de Estambul* (2003).

El edificio utilizado corresponde al nuevo Palacio de Justicia de Colombia, ubicado en la denominada Plaza de Bolívar (Bogotá), zona donde se concentran los poderes del gobierno local y nacional.[236] Por la localización, esta obra corresponde entonces a una intervención en un espacio público, específicamente, en un edifico estatal situado en la carrera séptima con calle once de la capital colombiana.

Según declaraciones de la artista en entrevista con Hans Ulrich Obrist, la obra se relaciona con los hechos en los que, tras la toma del Palacio de Justicia -en noviembre 6 de 1985- por parte de la guerrilla del M-19, la reacción brutal del ejército trajo como consecuencia la muerte de más de un centenar de personas y numerosos desaparecidos. La fecha en que la instalación tiene lugar corresponde con el décimo séptimo aniversario de la tragedia; la hora de inicio coincide con "la hora exacta en que la primera víctima fue asesinada por la guerrilla"; y la duración fue "exactamente el tiempo que duraron los hechos" (Ulrich, 2015: 193).

b). COMPOSICIÓN

La configuración de esta obra está marcada por cuatro elementos decisivos en el resultado final. Primero, el uso de dos planos perpendicularmente ubicados, que corresponden a las dos paredes sobre las que se despliegan las sillas, aspecto que no solo genera apreciaciones distintas en función de la manera como la luz impacta las piezas en uno y otro lado, y de las diversas vistas que ofrece; sino que además demanda desplazamiento del espectador para poder seguir el trabajo. Segundo, la orientación vertical que marcan las líneas que las sillas siguen en su recorrido descendente, que sugieren al mismo tiempo una dirección visual. Tercero, el uso de elementos que se repiten, como es el caso de los asientos y los tensores que los sostienen, que refuerza el carácter unitario de instalación. Cuarto, la ubicación en altura, que exige del espectador una mirada hacia arriba, que se sale del sentido habitual de observación.

[236] Esta edificación reemplazó al palacio que, luego de la toma guerrillera de 1985 y la retoma por parte del ejército, resultó incendiado y arrasado, y fue posteriormente demolido.

Sobre estos elementos que acabamos de señalar se impone uno adicional que impacta toda la obra, como es el tiempo. Esta variable define el cambio permanente de la instalación a lo largo de las 53 horas que trascurren desde su inicio hasta su conclusión.

La distribución asimétrica de los asientos, sumada a la no muy evidente concentración de piezas en zonas específicas, hacen que nos sea fácil determinar zonas de mayor peso visual, por lo que, cada silla y, al mismo tiempo, la instalación -como un todo- fijan la atención del observador. La dirección visual es señalada por el sentido vertical que muestran las piezas en su recorrido.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Una forma estructural que se repite, en este caso la de una silla, puede considerarse como el elemento morfológico sobresaliente en esta instalación, puesto que, a pesar del papel que desempeñan los planos de fondo -definidos por las paredes del edificio- y las líneas que determinan los tensores que sujetan las sillas, son éstas las que dominan la imagen desde cualquier punto de vista, bien como objetos con presencia física o como imágenes que éstos proyectan sobre los muros por efecto de la luz. El uso de los planos mencionados es parte básica de la configuración de la obra, pues son éstos los que definen la organización del espacio de trabajo, que, aprovechando la esquina del edificio, se divide en dos subespacios.

La línea aparece como otro elemento morfológico que contribuye a la conformación de la instalación, empleándose líneas verticales, como horizontales. Aportados por los diseños propios de la fachada del edificio, aparecen, en los dos planos de este trabajo, ambos tipos de líneas, los cuales, al tiempo que añaden equilibrio a la composición, crean rectángulos y cuadrados que actúan como telón de fondo. Se suman a las líneas verticales, aquellas representadas por las cuerdas de sujeción de las sillas, que, como ya anotamos, crean vectores de orientación visual.

Las sillas utilizadas, aunque diferentes, siguen en rasgos generales las formas convencionales de un asiento sencillo, unipersonal, con respaldo y sin brazos.[237]

El color es otro elemento de capital importancia en este trabajo, no propiamente en cuanto a su matiz, saturación o intensidad, que también aportan en diferentes grados a las propiedades de las imágenes percibidas, especialmente en lo relativo al contraste entre el color claro de la pared de fondo y el oscuro de las sillas que permite resaltar estas últimas; sino en lo referente a la luminosidad, una variable con la que Salcedo trabaja a partir del efecto que la luz, tanto natural, como del alumbrado público, produce sobre la obra durante las diferentes horas del día y de la noche, dependiendo del plano sobre el cual esté incidiendo en cada momento.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

Escribe Rudolf Arnheim en su texto *Arte y percepción visual* que "el movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención" (Arnheim, 2006: 377). Este parece ser el recurso usado por Salcedo para intensificar el impacto que sobre los transeúntes ejerce la presencia inesperada de unas sillas suspendidas desde la cubierta de un edificio: el movimiento, el cambio de posición que experimentan las sillas. Pero no se trata de un cambio aleatorio, como puede suceder por ejemplo en una estructura que se desplaza al azar por efecto de los cambios ambientales, un móvil, sino de un cambio en el que la variable determinante es el tiempo controlado, un tiempo preestablecido para la entrada en escena de cada silla, como también para su recorrido de

[237] Comenta Doris Salcedo que en este caso decidió hacer, por primera vez, una obra con materiales comprados, y no con objetos que le habían dado las víctimas, debido a que, aunque por años intentó recuperar algunas piezas que quedaron en el interior de las ruinas del edificio donde sucedieron los hechos, nunca le fue posible retirar nada, y finalmente éste fue demolido y todo desapareció. (Ulrich, 2015: 193). Lo anterior revela el origen de buena parte de los objetos usados en los trabajos de Salcedo y su vinculación con casos concretos que usa como referente. Se trata de objetos que estuvieron en contacto con las víctimas de la violencia o los hechos relacionados con cada caso en particular. Acerca de estos objetos y su relación con las obras dice la artista: "Yo propongo una escultura simbólica, que tiene como punto de partida materiales poseedores y transmisores de significado, capaces de establecer una comunicación con el espectador tanto a un nivel físico como a un nivel espiritual. También parto de objetos (*ready-madè*) cargados de significación y capaces de conmover. Son objetos buscados (no encontrados) en lugares relacionados con la idea que quiero elaborar" (Salcedo citada por Salazar M. en los textos de la colección de arte del Banco de la República, en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/doris-salcedo/sin-titulo [9 de septiembre de 2017]).

descenso, con lo que entra en juego una variable adicional como es la velocidad. No todas bajan a la misma velocidad, no todas bajan lo mismo.

Como en una obra de teatro o en una danza, aquí se impone un orden al observador, y éste depende fundamentalmente del tiempo, un tiempo asociado a una trayectoria y una velocidad, que se convierten en las tres variables por medio de las cuales Salcedo define el espacio cambiante que ocupa la obra.[238]

En adición a la introducción del tiempo como una de las variables que determinan la estructura espacial de la instalación y el cambio de la misma, la tensión es el otro recurso que Salcedo hace latente durante su despliegue. Para esto, recurre a la distorsión, entendida como un cambio intencionado en la disposición habitual de las cosas, en este caso, unas sillas vacías que, en diferentes orientaciones, descuelgan desde el tope de un edificio, una posición insólita que es reforzada con el desplazamiento en dirección al observador.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

La ubicación de la obra en un espacio público que a diario es recorrido por cientos de personas, y la manera como, poco a poco y de manera sorpresiva, ésta aparece y se transforma desde las alturas -para luego desaparecer-, hacen que los transeúntes, ahora convertidos en espectadores con múltiples posibilidades de apreciación de algo inesperado que no saben inicialmente qué es, se hagan preguntas. ¿Qué es esto?, ¿quién lo colocó y para qué lo hizo?, ¿por qué sillas?, ¿por qué diferentes?, ¿por qué en diferentes posiciones?, ¿por qué vacías?, ¿por qué suspendidas?, ¿por qué no caen todas al mismo tiempo y en el mismo lugar? ¿por qué aquí?, por qué hoy?, son posibles interrogantes que surgen de la conjunción de elementos espaciales y temporales que Salcedo ha puesto en escena, y que conducen a una sensación de extrañamiento y perplejidad ante un trabajo efímero marcado por sus cualidades dinámicas.

[238] Nos hemos apoyado aquí en el análisis que hace Rudolf Arnheim sobre la manera como "los medios secuenciales y no secuenciales interpretan la existencia en su doble aspecto de permanencia y cambio", y el modo como en las artes opera esto de diversas maneras a partir de las relaciones espacio-fuerza (Arnheim, 2006: 383).

3.1.3.4.- SHIBBOLETH

Junto con mis piedras,
crecidas en el llanto
detrás de las rejas,
me arrastraron
al centro del mercado,
allí
donde se despliega la bandera, a la que
no presté juramento.
Flauta,
flauta doble de la noche:
piensa en la oscura
aurora gemela
*en Viena** y Madrid.*
Pon tu bandera a media asta,
memoria.
A media asta
hoy para siempre.

Paul Celan[239]

Imagen 39. *Shibboleth,* Doris Salcedo (2007)
Izq., panorámica; centro, detalle; der., detalle.
Grieta en el suelo de la sala de turbinas rellenada con concreto y malla de alambre
Tate Modern, Londres[240]

[239] Poema *Shibbóleth* (Celan, 2002: 106).
[240] Fuente: imágenes en Bal, 2014: s.p.; ficha técnica en Bal, 2014: 242.

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Intervención arquitectónica realizada en el denominado hall de las turbinas de la filial Tate Modern de la Galería nacional de arte británico y arte moderno en Londres. Se trata de una grieta de concreto -sinuosa, estrecha y profunda- que atraviesa de un extremo al otro el espacio asignado, con una longitud aproximada de 167 metros.

Salcedo en una conferencia realizada en la Universidad Jorge Tadeo Lozano reveló sobre esta obra lo siguiente:

> Shibboleth, la obra que realicé para el Turbine Hall, es un esfuerzo por reorientar este espacio modernista, hacia la brecha insalvable que separa lo humano de lo efímero. Shibboleth, es un espacio negativo que alude al gran vacío existente en la historia de la modernidad; que marca la diferencia insondable que separa a los blancos de todos los demás. El vacío al que hago referencia es la historia del racismo, historia que corre paralela a la historia de la modernidad, es su lado oscuro y no narrado. La modernidad es vista como un acontecimiento exclusivamente europeo […]. Shibboleth es un intento por demarcar el espacio que ocupa aquella parte de la humanidad que ha sido excluida de la historia y mantenida al margen de la gran cultura occidental. Se nos dice que el racismo es el síntoma de un malestar contemporáneo, pero Rancière afirma que es la enfermedad misma, en sus palabras "la enfermedad, en efecto, la enfermedad de consenso mismo. Es la pérdida de toda medida de alteridad, la transformación del otro hasta el punto frenético de rechazo racista". Esta obra hace referencia a una indiferencia absoluta, ningún ornamento cultural atenúa la desolación y la pobreza a la que hace referencia, a la que ella alude. Esta obra, es inoportuna y al parecer, sólo al parecer, descontrolada; se infiltra en el espacio del Turbine Hall, su ocurrencia parece ser el producto de un acontecimiento irracional que atraviesa un edificio racionalista, su aparición perturba el Turbine Hall de la misma manera, como la aparición de los inmigrantes perturba el consenso y la homogeneidad de las sociedades europeas […]".[241]

[241] El término "Shibboleth" que en hebreo significa torrente (el caudal de un río o un arroyo) puede, a partir del uso que se le dio en una narración bíblica, vincularse con la segregación (Sanín, 2014: s.p.). Según la Biblia (Jueces, 12) fue utilizado para identificar a un grupo humano, y del resultado de tal reconocimiento dependía la garantía de vida o la muerte. La historia narrada cuenta que, los efraimitas, derrotados en la batalla por los galaaditas, intentaban huir a través del río Jordán, y que la manera como los galaaditas les permitían el paso era pidiendo a los fugitivos decir la palabra "shibboleth". Los efraimitas no podían pronunciar el sonido "sh" por lo que, si la respuesta sonaba como

Doris Salcedo[242]

b). COMPOSICIÓN

La intervención está configurada a partir de la creación de un espacio vacío, logrado mediante la perforación de una superficie plana, que aparece como una gran grieta en el piso, un corte que además divide el área en dos secciones marcadas por su desigualdad.

Entre los elementos que definen su configuración sobresalen: la ausencia de masa, la irregularidad de la forma, la continuidad, la variación de tamaño, la profundidad, el contraste cromático y lumínico, y su ubicación en relación con la situación del espectador. Este último rasgo determina una mirada distinta por parte del espectador, toda vez que la única manera de apreciar la obra es mirando hacia el piso en todo su recorrido. Si en *Noviembre 6 y 7* Salcedo obliga al espectador a romper con la contemplación habitual hacia el frente, y lo lleva a elevar su mirada a las alturas, en este caso, opta por una disposición que le forza a mirar hacia abajo. La dirección visual está marcada por el trazo que sigue la grieta sobre el piso de la sala.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

La línea es el elemento morfológico preponderante en este trabajo. Salcedo construye una gran línea continua, con algunas bifurcaciones menores, que está conformada por una sucesión de pequeñas líneas que presentan diferentes direcciones y tamaños. Con este elemento

sibbolet -en lugar de shibbólet-, delataban su origen, se les impedía el paso y eran sacrificados. Véanse los textos de la exposición la Tate Gallery en http://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334 [11 de septiembre de 2017].
El vocablo *Shibboleth no* solo aparece como título en un poema de Paul Celan que usamos como epígrafe (Celan, 2002: 106), sino también un texto de Jacques Derrida: *SCHIBBOLETH para Paul Celan*. En este último, el pensador franco-argelino, en una reflexión alrededor del sentido de lo que se dice, retoma el referido término diciendo: "hay que pronunciar bien schibboleth para tener derecho a pasar y, en verdad, derecho a la vida". Véase *Schibboleth para Paul Celan*, traducción parcial de Andrés Sjens, en https://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_schibboleth.pdf [19 de septiembre de 2017].

[242] Doris Salcedo en conferencia llevada a cabo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, publicada por esferapública -portal de discusión sobre la actividad artística- en http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-habla-sobre-su-obra-en-la-tadeo/ [8 de septiembre de 2017]. Transcripción de Jaime Gómez Prada.

Salcedo no sólo define la obra, sino que señala vectores de dirección y organiza el espacio, marcando así el recorrido del espectador y el área que abarca la pieza.

Las dimensiones son un aspecto a resaltar, dado que no se trata de una grieta corta, sino de una fisura extensa, de 167 metros de longitud, en la que se pueden ver, no sólo los detalles que saltan a la vista durante el trayecto de su observación; sino también diferentes vistas en perspectiva, dependiendo de la distancia a la que se ubique el espectador. Además de la extensión, la profundidad es otro de los aspectos dimensionales que perfilan la intervención, puesto que aporta en oferta de posibles recorridos visuales, como en la construcción del contraste cromático que se deriva de la oposición entre el tono claro del piso y la oscuridad de las sombras que se producen en las paredes internas del corte.

Unido a la línea, el plano es un elemento morfológico vital en esta obra, pues es éste el que da origen a la grieta, como también el que, dada su amplitud, permite que ésta se despliegue en diferentes direcciones. Se suma a lo anterior el contraste que se da entre la fortaleza y estabilidad que denota esta forma cuando, como en este caso, aparece en posición horizontal y en un material como el hormigón armado, frente a la vulnerabilidad y la amenaza que conlleva la presencia de la fractura evidente que la atraviesa de un extremo a otro.

La austeridad cromática se deja ver nuevamente como un distintivo en Salcedo. *Shibboleth* es una obra en la que la artista se ha inclinado por la escala de grises, que, como en otros trabajos, es reforzada por el manejo de la luz y la sombra que se encargan de acentuar áreas de interés, como es, en este caso, la presencia de la mencionada brecha, que concentra todo el peso visual.

La textura tiene en esta instalación una dimensión plástica relevante que se hace palpable en la diferencia que se muestra entre la superficie lisa y ligeramente irregular del piso, y las toscas paredes de la fisura, donde las propiedades táctiles del hormigón y del acero se han dejado a la vista en diferentes grados de aspereza. Con el uso de este recurso, que puede ser tocado por los espectadores, Salcedo refuerza una vez más, esta vez por el camino del tacto, la importancia de la abertura y de sus propiedades, como la esencia de su obra.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

Señala Rudolf Arnheim que "toda tensión proviene de una deformación" y que "lo que hay es siempre una desviación fuerte de un estado de menor tensión en dirección a un aumento de ésta (Arnheim, 2006: 433). En este caso es el piso el que ha perdido su forma regular por cuenta de la perforación que lo recorre y que parece no tener fin durante el recorrido del salón; un trayecto en el que la tensión no sólo se hace manifiesta, sino que se mantiene y se refuerza como consecuencia del grado de la deformación y de su avance en un sentido determinado.

En adición a la alteración de la esperada integridad del piso, Salcedo ha hecho uso de otros recursos para hacer de la tensión un rasgo definitorio de la instalación. Entre estos resaltan: el uso de la forma irregular y asimétrica, siempre más tensa que una de cualidades opuestas -uniforme y armónica-; el contraste cromático entre los claros y los oscuros; las superficies marcadamente texturadas de las paredes de la fisura, el manejo de la luz para favorecer las sombras; y el uso de la profundidad, que, en la medida en que se incrementa, intensifica la tensión.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Con Shibboleth, Salcedo, a partir de una producción fundamentada en la arquitectura y la técnica, confronta al espectador con la noción de obra y de espacio convencionalmente aceptadas, aún dentro de la amplias e indefinidas fronteras del arte contemporáneo. El modo de hacerlo es a través de la creación de un nuevo espacio inesperado en medio de un lugar monumental y renombrado, un espacio negativo en el que el vacío es el protagonista, que ha sido impregnado con factores plásticos en las superficies que lo delimitan para producir una experiencia perceptiva marcada por la tensión.

De esta unión surge un trabajo en el que, como en otros de Salcedo, ella hace visible, evidencia desde las formas y los materiales, una diversidad de oposiciones marcadas por un pensamiento absoluto (pensamiento binario) –arriba/abajo, aquí/allá, lleno/vacío, presente/ausente, cerrado/abierto, unido/separado, claro/oscuro, suave/áspero,

regular/irregular, fuerte/vulnerable, seguro/inseguro, estable/inestable, que pone en cuestión el carácter categórico y taxativo del pensamiento binario Occidental.

Podemos pensar que estamos frente a una idea como el planteamiento *derridiano* de la *deconstrucción* como una perforación, grieta, fisura o resquebrajamiento del poder absoluto del *logos*, donde la escritura se encarga de minar el discurso instituido de la ley y el poder intocable, de lo normativo y lo comúnmente aceptado. La escritura, y en este caso la escultura, como espaciamiento que hace grietas en el pensamiento del hombre contemporáneo.[243]

Adicionalmente, la instalación da lugar a un amplio abanico de reflexiones no sólo relacionadas con la concepción de la obra en sí y su originalidad, sino también con la manera como la experiencia humana está indefectiblemente vinculada al espacio habitado.

3.1.3.5.- A FLOR DE PIEL

La composición presenta en esta obra una estructura piramidal en la que la forma dominante es la masa que conforman las figuras superpuestas que se aglutinan formando un triángulo equilátero que coincide con la base de la obra. Entre las diferentes figuras que aparecen al interior de este triángulo domina visualmente el plano oblicuo de color naranja –que hemos asociado con un féretro- cuya proyección es interrumpida por las figuras que se agrupan sobre él, y cuyo protagonismo deriva no sólo de la calidez y luminosidad de su color, sino también de la tensión que genera al interrumpir el eje vertical central de la composición, y de la manera como se inserta -con una forma distinta- en medio de una agrupación de figuras entre sí muy similares.

[243] Señala Jacques Derrida -citado por Cristina de Peretti- que "antes de pensar en la fractura que permite penetrar en una cripta (aquella descubre la fisura o la cerradura, escoge el ángulo de un muro y procede siempre a algún forcejeo), es preciso saber que la cripta misma se construye en la violencia. En una o varias veces, una o varias, pero cuyas marcas son, ante todo, silenciosas" (De Peretti, 1989: 23). La deconstrucción en Derrida se presenta como una estrategia de interrogación del discurso, una manera de horadar lo que se suponía a prueba de fisuras, de abrir grietas por la vía del contradiscurso al discurso metafísico occidental. Una arremetida violenta contra ideas que no han sido ajenas a estrategias del mismo talante.

Imagen 40. *A flor de piel*, Doris Salcedo (2011-2012)
Pétalos de rosa preservados e hilo – Instalación, dimensiones variables[244]

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Manta de 8,7 metros cuadrados de área (372.9 x 233.8 cm) elaborada a partir de la unión de pétalos rosa conservados, un proceso de costura manual en el que se ha usado hilo como elemento conector. En los espacios en donde ha sido expuesta, la manta es colocada sobre el piso, parcialmente extendida, de una forma tal que no sigue una configuración específica, pero dejando siempre en evidencia abundancia de pliegues en uno y otro lado.

Sobre el motivo que da lugar a las reflexiones plasmadas en esta pieza, Doris Salcedo, entrevistada por Tim Marlow, comenta que el detonante surgió en sus investigaciones acerca de la violencia en Colombia cuando se encontró con el caso de una enfermera que fue torturada hasta la muerte y cuyos restos nunca aparecieron. Salcedo quiso rendir un tributo a esta víctima "dedicar una ofrenda floral […] y está tenía que ser coherente con la experiencia por la que ella había pasado", por lo que, tenía que hacerlo de la manera adecuada, algo como un "sudario", pero también como una "manta que cubre"; sin embargo, considerando que esta persona había sido desmembrada, ella se propuso "reunir todas esas partes", intentando recuperar la fuerza y

[244] Fuente: imagen panorámica, detalle y ficha técnica en http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a_flor_de_piel/ [27 de abril de 2017].

la energía de las vidas perdidas, no cuerpos ni objetos de violencia, sino ese aspecto inmaterial del sentimiento asociado a la vida (Whitecube, 2012).[245]

En la entrevista que estamos retomando, Salcedo agrega un detalle que consideramos valioso para el estudio de los cambios que sufre su propuesta. Revela que, hasta antes de esta pieza, había estada siempre concentrada en los *sobrevivientes* de la violencia, pero que, a partir de ella y de *Plegaria Muda* –trabajos concebidos conjuntamente- su orientación de mueve hacia el lado de las *víctimas*.

b). COMPOSICIÓN

A flor de piel es una instalación con una configuración asimétrica, con orientación horizontal, que se estructura a partir de un elemento rectangular –y flexible- conformado por el enlace de un sinnúmero de fragmentos –los pétalos-, que se sitúa irregularmente sobre un plano en el que ocupa parte de su área. La disposición escogida permite al espectador una apreciación en la que no sólo la vista frontal y las laterales resultan favorecidas, sino que la vista superior se convierte en la dominante.

En cuanto al peso visual, en este caso son los pliegues quienes, en virtud de la concentración de zonas de contraste luz-sombra, acaparan la primera atención de la mirada. Sin embargo, por la multiplicidad de arrugas que aparecen en diferentes partes de la manta de pétalos, pareciera que es la pieza como un todo la que provoca ser mirada y recorrida en distintas direcciones para una observación completa. Es entonces la cantidad de luz y de sombra que cae sobre diferentes zonas, dependiendo de qué tan recogida o extendida esté la obra, y de los pliegues que se marquen en una u otra área, lo que define el peso visual. Estos últimos no sólo favorecen la aparición de los contrastes lumínicos, sino que además contribuyen a romper la

[245] Doris Salcedo en conversación con Tim Marlow, documento que acompaña los materiales que apoyaron la exposición de la artista en la galería Whitecube de Londres entre mayo 25 y junio 30 de 2012, en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://whitecube.com/channel/in_the_gallery_past/doris_salcedo_on_a_flor_de_piel_and_plegaria_muda/ [14 de septiembre de 2017]. Entrevista realizada en inglés, la traducción es nuestra.

monotonía del plano sobre el que se originan y a aportarle diversidad y dinamismo a la instalación.

Se suma a la creación del carácter unitario de la composición el uso del traslapo en la disposición de los pétalos, pues como señala la *teoría de la imagen,* éste "crea cohesión, agrupa masas y las constituye en una única unidad visual" Villafañe y Mínguez, 2002: 125). Sobre el uso del traslapo como recurso plástico, es importante agregar que éste funciona también subrayando jerarquías en favor del elemento que aparece en primer plano, esto es, en este caso, de un pétalo sobre el otro. Sin embargo, pareciera que Salcedo, mediante el uso de la superposición repetida, casi infinita podríamos decir, lo que intenta destacar es justamente la imposibilidad de establecer cualquier dominio de una parte sobre otra, recalcando la importancia de todas por igual.

El recorrido visual no es tampoco muy claro, o para decirlo de otra manera, esta obra no parece contar con una dirección de apreciación manifiesta. Sin embargo, la visión en profundidad del salón donde se ubica puede actuar como vector guía que determine un posible sentido hacia sus puntos de fuga, mismo que iniciaría del lado del espectador y culminaría en el fondo de la sala. En este itinerario no existe una ruta visual acentuada; por el contrario, hay tantas rutas como pliegues, que ejercen como de líneas de mirada que apuntan hacia orientaciones insospechadas.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Si los puntos de fuga del salón, junto con la ubicación de la pieza en dicho espacio, se convierten en importantes polos de atracción hacia la instalación en su totalidad, las múltiples costuras que unen los pétalos trabajan como puntos de atención hacia el interior de la obra.

La línea aparece en este trabajo como elemento dinamizador a través de dos vías: primero, aquella determinada por la presencia de los pliegues que de manera azarosa aparecen por toda la pieza conduciendo al espectador a los terrenos de lo indefinido, aquellos donde no existen senderos ni guías para la orientación; y segundo, mediante la presencia reiterada de curvas determinadas por la geometría de los pétalos –y reforzada por las sombras que estos generan en sus bordes y por los contrastes en los tonos de color-, que posibilitan la aparición de diversos

ritmos sinuosos en toda la extensión de la obra.[246] La línea que define los límites de la manta se muestra también como otro elemento morfológico sobresaliente, puesto que funge como línea divisoria que realza el contraste que marcan los materiales.

El plano, presente en las paredes, el techo y el piso, se muestra como un elemento morfológico que forma parte integral de la obra, ya que, además de servirle como soporte, coloca la manta en una situación de confinamiento que hace ineludible la mirada hacia ella, al tiempo que enfatiza contrates relacionados con aspectos como el color, las dimensiones, las formas, y los ya señalados entre los materiales y sus propiedades.

Si en otros trabajos de Salcedo el color sobresale por su ausencia –entendida como predominio de la escala de grises-, en esta obra su uso emerge como uno de los rasgos dominantes. Una amplia gama de rojos recorre toda la manta, y lo hace a partir de los diversos niveles de saturación y luminosidad –siempre en matices cálidos- presentes en cada uno de los pétalos, como del rojo oscuro en el hilo utilizado en las costuras. La trascendencia de la manta es realzada a través de la confrontación cromática cálido-frío que ostenta su color en relación al blanco de las paredes y el gris del piso.

Los pliegues aparecen de nuevo como protagonistas de la instalación dado que impactan también el color, generando, como ya lo anotamos, zonas de contraste, pero también áreas donde

[246] La presencia del pliegue como forma predominante en la instalación y su impacto en la imposible definición de una ruta para un probable recorrido visual, así como su eficacia en la generación de sombras exteriores e inabordables vacíos internos que amplían las posibilidades de aproximación a la obra, nos acerca de nuevo a Derrida, en este caso a su noción de pliegue.
A partir de la lectura de la figura del abanico en la obra de Mallarmé, Derrida lo asocia con la apertura hacia la polisemia, con la fisura en la significación. Como señala Cristina de Peretti –refiriéndose a términos derridianos 'indecibles' como éste, lo vincula con aquellos lugares donde "se entrecruzan muchas marcas que distorsionan, diseminan el anhelado sentido único y último de toda palabra o concepto" (De Peretti, 1989: 157).
Refiriéndose a la mencionada figura del poeta francés dice Derrida: "leer el abanico mallarmeano no es sólo hacer el inventario de sus ocurrencias […], no es sólo describir una estructura fenomenológica cuya complejidad es también un desafío; es observar que el abanico se remarca: designa, sin duda, el objeto empírico que creemos conocer con ese nombre, luego, mediante un movimiento trópico (analogía, metáfora, metonimia) se vuelve hacia todas las unidades sémicas que se han podido identificar (ala, pliegue, pluma, página, roce, vuelo, bailarina, velo, etcétera, plegándose cada una, abriendo/cerrando una vez más en abanico, etc.), lo abre y lo cierra, ciertamente, pero inscribe allí además el movimiento y la estructura del abanico como texto, despliegue y repliegue de todas esas valencias, espaciamiento, pliegue e himen entre todos esos efectos de sentido, escritura que los pone en relación de diferencia y de semejanza. Ese además de marca, ese margen de sentido, no es una valencia entre otras en la serie, aunque también se inserte en ella" (Derrida, 1997: 377).

éste tiende a uniformizarse hacia tonos opacos –dentro del mismo abanico de rojos- como consecuencia de la presencia de las sombras que éstos generan. De la misma manera los pliegues generan tensión y rompen con la armonía y el equilibrio que tendría la pieza si se presentara extendida y alineada con respecto a los vértices de las paredes sobre el plano del piso.

La textura resulta ser otro de los elementos morfológicos claves de la obra. Por una parte, se destaca la suavidad y delicadeza propia de los pétalos, y por otra su contraste con la irrupción de los hilos que, aun cuando intervienen como conectores, interrumpen la continuidad de la tersura que se insinúa en la totalidad de la pieza.

Llama la atención otro contraste asociado a la textura, y en general a la apariencia que logra Salcedo en el manejo de los pétalos, pues a pesar de tratarse de piezas muertas, el tratamiento que les da hace que no se aprecie enteramente tal condición, y, por el contrario, pareciera que estuviésemos ante elementos vivos en proceso de marchitarse o ante elementos marchitos vivificados.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

Aunque estamos ante una forma que se supone rectangular, una configuración en principio simple, lo que vemos es una distorsión de dicha estructura convertida en un objeto con apariencia vaga e indeterminada. Una disposición definida por el recogimiento irregular de la pieza, y por los pliegues, impera en la imagen que puede apreciar el espectador desde cualquier ángulo donde se ubique, situación que favorece la presencia del elemento dinámico predominante: la tensión. La tendencia perceptiva a recuperar lo que sería el estado original de la manta produce tensiones en el sentido de dicha restauración. La presencia de las sombras que se originan en los pliegues, al igual que la textura de la manta, otorgan también dinamismo a la imagen que ésta proyecta.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Con esta obra Salcedo nuevamente pone en evidencia la importancia del espacio en sus instalaciones. En este trabajo, el piso se convierte en el soporte de la pieza, pero además actúa en conjunción con las paredes para enfatizar la condición de abandono, de desamparo que la rodea. La tensión propia de la manera como la manta de pétalos se despliega de manera irregular sobre la sala, es resaltada por el manejo espacio y por los contrastes que emanan de los elementos que lo delimitan. Sobresale entonces la frialdad, rigidez y fortaleza de éstos versus la calidez, flexibilidad y fragilidad de la manta, así como aleatoriedad de configuraciones que ésta última puede adquirir contra la predictibilidad y el confinamiento del espacio fijo inamovible.

3.1.3.6.- PALIMPSESTO

a). DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE MOTIVOS

Instalación realizada en el Palacio de Cristal (Madrid, Parque del Retiro) a partir de 192 paneles recubiertos en un material con apariencia de gravilla fina en los que se aprecian grafías por las que sorpresivamente brotan gotas de agua que forman nombres y apellidos que una vez completados desaparecen rápidamente. Los módulos perfectamente acoplados se ubican sobre el piso, abarcando totalmente el área de la edificación, dejando apenas algunos espacios libres para la circulación de los espectadores.[247]

[247] Esta obra fue creada por la artista para este espacio específico en atención a un reconocimiento que recibió de parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la distinción que le hiciera el Ministerio de Cultura de España al concederle en 2010 el Premio Velásquez de Artes Plásticas. Para dicha institución, con este trabajo, "la artista colombiana visibiliza así uno de los hechos más dramáticos e ignominioso de nuestra historia reciente: la muerte de miles de personas en las aguas del Mediterráneo ante la indiferencia, cuando no (in)consciente complicidad, de una sociedad europea anestesiada y en peligrosa deriva hacia un cierre identitario" (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017: s.p.).
El Palacio de Cristal, que actualmente opera como una de las sedes expositivas del Museo Reina Sofía, fue construido en 1887 con motivo de la exposición de las Islas Filipinas en Madrid, bajo el diseño y dirección del arquitecto Ricardo Velásquez, siguiendo el modelo del tipo de edificaciones usadas para los grandes invernaderos y las exposiciones universales (Manterola 2011: 444). Exposiciones como la allí realizada en 1887 tenían por objetivo mostrar a la comunidad de las grandes ciudades elementos de los territorios coloniales que algunos estados europeos, en este caso el español, poseían más allá de sus fronteras continentales, incluyendo entre los mismos: plantas, animales, viviendas, e incluso seres humanos.
El hecho de que Salcedo plantee, en un espacio con imborrables huellas de lo que fuera el colonialismo y sus acciones, un trabajo sobre los efectos de la violencia, en este caso partiendo del estudio del sufrimiento y la muerte de inmigrantes que intentan llegar a Europa, nos hace pensar en la manera como esta propuesta se inserta en el contexto de las prácticas artísticas surgidas desde finales de los setenta, que, como lo señalan Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, "parten de una reflexión crítica sobre las condiciones específicas del espacio. Este no se

Imagen 41. *Palimpsesto* Doris Salcedo (2017)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Madrid[248]

La aparición de los nombres es aleatoria, y no se da al mismo tiempo en todas los módulos, es decir, mientras en uno de ellos puede estar emergiendo un determinado nombre, en otro puede estar desapareciendo otro diferente.[249] Asimismo, en cada uno de los paneles, aunque sólo surge un nombre en cada secuencia, este se alterna con uno diferente en la siguiente. Como

concibe ahora como la intersección de una serie de vectores abstractos, sino como el campo de acción de los distintos grupos sociales que lo habitan o dominan, siendo considerado el trabajo del arte como un acto inscrito políticamente en dicho territorio" (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001: 15).

[248] Fuente: Fotografías de Jaime Gómez Prada, Madrid, octubre de 2017.

[249] La investigación previa a la obra documentó más de 200 casos concretos de migrantes fallecidos, material de donde surgen los nombres que en ella emergen.

señala el texto introductorio de la exposición, "la naturaleza del proyecto es cambiante y evanescente".

Los motivos de esta obra los ha dado a conocer la artista y se relacionan con el duelo. Es una creación con la que "intenta hacer el duelo por aquellos por quienes nadie ha hecho duelo, por quienes nadie llora", en este caso "los duelos que no se hicieron" a los miles de migrantes fallecidos en aguas del Mediterráneo intentando llegar a Europa. Salcedo en entrevista con el diario *El país* de España señaló "*Palimpsesto* es una oración fúnebre por ellos" (Ruiz M., 2017: s.p.).[250]

Para la artista, se trata de sacar del anonimato a aquellos a quienes todo les fue arrebatado, a quienes todo lo perdieron –su red humana, sus afectos, etc.-, a los excluidos a quienes abandonamos a su suerte.[251] El modo de hacerlo es a través de una combinación en la que se articulan los nombres de unas víctimas con un mecanismo que permite, no sólo que estas se formen con agua, sino que aparezcan y desaparezcan desde el piso. Con esto, Salcedo introduce varios elementos vinculados al duelo, como son: el nombre, que se relaciona con la identidad de la persona que ha fallecido; el agua que brota, que puede asociarse con el llanto; y, el ir y venir de los nombres, que, como los recuerdos, aparecen y desaparecen. Dicho de otra manera, Salcedo parece haber querido dar la apariencia de que el piso llora, pero al hacerlo, el "llanto" presenta una y otra vez ante nuestros ojos los nombres de personas muertas en condición de desamparo, en lugares donde nadie sabía quiénes eran.[252]

[250] Según comentó la artista en el conversatorio con la historiadora del arte y catedrática Estrella de Diego (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, octubre 3 de 2017), la obra está apoyada en una rigurosa investigación en distintos países de Europa y África rastreando los nombres de hombres y mujeres que perdieron sus vidas intentando cruzar el Mediterráneo en busca de mejores condiciones de vida. Palabras adicionales de la artista ampliando los fundamentos de este trabajo pueden escucharse en las declaraciones incluidas en el video con el que el Museo Reina Sofía presenta la instalación. Véase *Exposición. Doris Salcedo. Palimpsesto* en https://www.youtube.com/watch?v=L8vlSkmqtoE [26 de octubre de 2017].
Información complementaria de la obra incluyendo detalles acerca de su ingeniería y montaje puede verse en *Palimpsesto, el homenaje a los migrantes muertos en el mar de Doris Salcedo,* producción del diario El País en https://www.youtube.com/watch?v=tt1ieb7v5DY [26 de octubre de 2017].

[251] Doris Salcedo en el conversatorio con la historiadora del arte y catedrática Estrella de Diego (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, octubre 6 de 2017). En entrevista para el diario ABC, Salcedo añadió: "estamos pensando sobre vidas perdidas que han salido de África, de Siria, del Kurdistán, y que, tratando de llegar a Europa, mueren en el Mediterráneo. No tuvieron un ritual funerario, nadie les llora..." (Díaz-Guardiola, s.p.: 2017).

[252] El poeta y artista plástico chileno Raúl Zurita en la Bienal Kochi-Muziris de la India presentó entre el 12 de diciembre de 2016 y marzo de 2017 un trabajo que aborda también el tema de la problemática de los inmigrantes

El motivo de la obra, según las palabras de su creadora que acabamos de retomar, nos hace pensar en el valor metonímico y metafórico del nombre. A este respecto vale la pena retomar aquí lo expresado por Piedras Monroy en su edición de *Almas Muertas* de Nikolái Gogol, donde citando a Eelco Runia anota:

> "[…] los nombres son las metonimias *par excellence.* Ofreciendo los nombres de los muertos, las vidas ausentes se hacen presentes en el aquí y ahora. Un nombre es el cenotafio para la persona que una vez lo llevó, un abismo en el que podemos mirar a la completitud de una vida que ya no existe. En los nombres de los muertos, por tanto, captamos la luminosidad de la historia. Ellos tienen ese efecto creo, porque en último término nos devuelven a nosotros mismos".[253]

En relación con el título, la palabra *Palimpsesto* es definida como "manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente" (DRAE), una alusión a la antigua técnica de borrar lo escrito en tablillas o pizarras (*hipotexto:* texto original) para posibilitar su reutilización (*hipertexto*: texto actual), lo que nos hace pensar que, probablemente éste hace referencia a los nombres que hacen parte de la instalación, a lo que representan como recuerdos de vidas ausentes, y al mismo tiempo a la manera como éstos se presentan en la obra, como grafías superpuestas que si bien en unos momentos se ven como rastros de letras casi indescifrables, luego cobran vida por cuenta del delicado flujo de agua que rápidamente saca a flote nombres concretos allí conservados.[254]

b). COMPOSICIÓN

que buscan una mejor vida en Europa. Es una intervención monumental en el gran almacén Aspinwall House convertido en sarcófago y santuario, donde a través de uso del agua que inunda el espacio expositivo, Zurita conduce al espectador a sumergirse literalmente en el agua y a leer al mismo tiempo fragmentos de poemas suyos relacionados con el dolor, la nostalgia y el abandono. Véase http://artishockrevista.com/2016/12/29/raul-zurita-destaca-la-bienal-india-sea-of-pain/ [29 de noviembre de 2017].

[253] Piedras M., 2009: 59.

[254] El término *palimpsesto* es también usado por Gérard Genette para titular su estudio sobre las relaciones que se dan entre los textos –que denomina como *transtextualidad* y que despliega en diversos tipos de vínculos como: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la architextualidad -. En el mismo, el teórico francés escribe que éstas pueden "representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia" (Genette, 1989: 495). Pareciera que es éste mismo el sentido del que hace uso Salcedo al momento de dar un nombre su trabajo.

Palimpsesto es una instalación simétrica, con orientación horizontal, desarrollada para abarcar íntegramente el piso del espacio para el que fue diseñada, esto es, el Palacio de Cristal en el Parque del Retiro en Madrid. Es así como los 192 módulos rectangulares que la conforman, aquellos en los que aparecen los nombres que dan sentido a la obra, se observan ensamblados para conformar una sola pieza cuya forma coincide con la planta de la edificación, que corresponde en su geometría a lo que sería la cabecera de una iglesia gótica, es decir, la zona del ábside y los dos brazos que conforman el transepto.

La disposición de las piezas presenta en todos los casos un alineamiento paralelo al eje transversal del espacio expositivo, lo que hace que la obra adquiera un cierto carácter de linealidad a partir de las múltiples rectas que conforman las grafías que se aprecian en los diferentes paneles.

Dado el equilibrio y simetría que presenta la distribución de los módulos en cada una de las secciones del espacio ocupado, así como la igualdad en las dimensiones de las letras que en ellos aparecen, la homogeneidad de las texturas y relativa uniformidad del color, no se observa en este trabajo una zona en que se aprecie un mayor peso visual. La actividad plástica de todas las áreas se muestra en principio homogénea, pero con posibilidad de cambio en función de la manera como la luz solar impacte en una u otra área a diferentes horas del día. Así la cosas, las superficies que en un momento dado se muestran más iluminadas presentan mayor peso visual que aquellas sombreadas.[255] Ahora bien, la mirada detenida en cualquiera de los paneles deja ver que al interior de ellos, sí se produce una concentración de peso visual en la zona donde se ubican las grafías, un resultado que se da como consecuencia de su ubicación –centrada- en cada unidad, y por el contraste que ejerce el agua como material traslúcido y brillante que les da forma en medio de una superficie opaca y texturada.

[255] El Palacio de Cristal, como su nombre lo indica es una edificación traslúcida en la que una armazón metálica da soporte a cristales que cubren tanto las paredes, como la cubierta.

La instalación no presenta un recorrido visual obvio. Sin embargo, el alineamiento de los paneles y, sobre todo, de los nombres, sugiere un recorrido coincidente con el eje longitudinal del trabajo, con posibilidad de desplazamiento entre las diversas líneas que los mismos definen.

c). ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

El punto aparece en esta obra como un elemento morfológico relevante que desempeña diferentes funciones plásticas entre las que podemos señalar: primero, la de foco de atención y al mismo tiempo creador de pautas figurales; y segundo, la de generador de textura. En el primer caso, son pequeños brotes de agua, a manera de puntos, los que emergen en las grafías para dar forma a los diversos nombres. Por la intensa iluminación natural del espacio donde se ubica la instalación, en el momento en que empieza a emerger un nombre, lo que se aprecian son brillantes puntos de agua que rápidamente crecen y se juntan para crear cada una de las letras. De esta manera, el punto iluminado atrae poderosamente la atención del espectador allí donde este aparece, y, segundos después, la suma de puntos se convierte en la forma que abre la posibilidad a ser leída, esto es, la letra. La conjunción de las dos situaciones se convierte en un poderoso atractivo para permanecer ante la obra, que en cada mirada resulta en la lectura de un nombre determinado que súbitamente desaparece.

El punto como polo de atracción visual se da también por cuenta de los puntos de fuga que surgen de la apreciación de la obra en perspectiva, situación que es favorecida por sus amplias dimensiones y por la presencia de las líneas rectas de los paneles que la conforman, como también de los nombres que en ellas se muestran. Este efecto lleva al espectador a darse cuenta que no está ante una pieza aparentemente repetitiva, sino que está ante un trabajo conformado por multitud de elementos, que son a su vez muchos nombres. El punto como generador de textura está presente en toda la superficie de la obra, en tanto los paneles están cubiertos por una gravilla fina que, a manera de una aglomeración de puntos, le aporta aspereza a la superficie.

La línea es otro elemento morfológico en el que se apoya Salcedo en esta instalación. Al escoger para los paneles una geometría rectangular, la presencia de las rectas de los mismos se hace evidente, cumpliendo la función de organización del espacio y confiriéndole al mismo

tiempo una configuración reticular visible. Dominan en esta disposición las líneas paralelas al eje longitudinal, que favorecen para el espectador la posibilidad de una mirada en perspectiva, lo que, como acabamos de señalar, permite apreciar las dimensiones de la obra y la multitud de nombres que en ella aparecen.

El plano aparece en *Palimpsesto* como el elemento morfológico preponderante, ya que estamos frente a una pieza eminentemente plana integrada en un espacio concreto. Es la superficie llana del piso la que actúa como soporte de la obra y aquella sobre la que camina el espectador, un recurso con el que Salcedo lleva al visitante a no ser indiferente, a transitarla cuidadosamente para no pisar los nombres que de ella afloran, una táctica en la que se vuelve inevitable dirigir la mirada hacia ellos. Aplica aquí, al igual que en *Shibboleth*, lo señalado por Claire Bishop cuando anota que "las múltiples perspectivas de las instalaciones han subvertido el modelo de la perspectiva renacentista porque niegan al espectador ese sitio ideal desde el que contemplar la obra" (Bishop, 2008: 47-48).

Como en la mayoría de las obras de Salcedo, el color deja ver un interés por la escala de grises. La gravilla utilizada presenta tonalidades que se mueven entre el blanco y el negro con predominio de grises claros con aspecto nacarado, gama que domina el conjunto.

La luz juega en esta obra como una variable sobresaliente en tanto la transparencia de las paredes y de la cubierta inundan el espacio de iluminación natural que le confiere brillo a toda la instalación, pero en particular al agua que hace visibles los nombres en cada uno de los paneles.

Si en otros trabajos de Salcedo las formas inesperadas e irregulares son habituales, en *Palimpsesto* éstas están marcadas por la precisión y la uniformidad, y están dadas por la configuración de letras, que en este caso corresponden a aquellas de la caligrafía occidental, optándose por el uso exclusivo de mayúsculas en una fuente sobria de tipo *sans serif* –sin remates en sus extremos-. Lo anterior sugiere un interés por resaltar con exactitud lo allí plasmado, así como por facilitar la legibilidad, aspectos que se consiguen, tanto por los detalles que acabamos de mencionar, como por las dimensiones y la separación entre las letras (aproximadamente 15 centímetros de ancho cada una, separadas 4,5 cm).

La textura, que como ya anotamos es un elemento morfológico acentuado en la obra por cuenta de la gravilla de los paneles, le otorga a la superficie de la instalación no sólo opacidad, sino también una apariencia arenosa, condiciones que favorecen el contraste sólido líquido que se hace evidente cada vez que emergen los nombres sobre ellos. Con este efecto Salcedo consigue realzar estos últimos como lo esencial del trabajo, pues su brillo y delicadeza atraen la mirada en medio del ambiente áspero, mate y casi neutro en el que surgen.

d). ELEMENTOS TEMPORALES

La aparición y desaparición de los nombres que emergen en la superficie de los módulos que estructuran la obra es el proceso determinante en la contundencia de esta instalación. En el mismo, además de la precisión técnica con la que éstos brotan sin ir más allá del área ocupada por cada letra, resultado de un juego calculado de presiones y flujos-, interviene una variable crítica, como es el tiempo, que le proporciona ritmo y tensión a la creación.

Son cuatro los tiempos que le confieren dinamismo a la obra. El primero, cercano a quince segundos, que corresponde al transcurso desde el instante en que en un panel seco se produce la salida del agua hasta que se completa el nombre respectivo; el segundo, entre tres y cuatro minutos aquel relativo a la permanencia del nombre acuoso; el tercero, de aproximadamente un minuto, asociado a lo que toma la desaparición del agua, es decir, la absorción de ésta -que equivale al borrado del nombre-; y cuarto, el lapso entre el paso anterior y la reaparición del agua que delineará un nuevo nombre.

Estamos ante un trabajo que en apariencia general puede lucir reposado, pero, por el contrario, se trata de una producción plenamente dinámica dado que la secuencia que acabamos de describir no se produce de forma simultánea en todos los paneles, sino que se da de manera indistinta en una y otra zona de la obra, por lo que mientras en un panel puede estar brotando un nombre, en otro puede estar ocultándose, todo esto en una trama de 192 módulos.

Si bien no podemos decir que se trata de una obra que vista como un todo esté cargada de tensión, en cada uno de los paneles sí se experimentan lo que podríamos llamar *instantes de tensión*, que corresponden a aquellos momentos en los que se espera la aparición súbita del nombre, una espera que se ve recompensada por el brillo fulgurante -pero instantáneo- del aparecer, y que luego da paso a la inquietud asociada al desaparecer y a la expectativa de un nuevo comienzo.

La periodicidad hace de esta una obra rítmica. Por un lado, el ritmo se da a partir la disposición espacial de las piezas, por la repetición entre lo que podríamos llamar la serie de elementos fuertes y elementos débiles, siendo los primeros, los nombres que forman estructuras lineales paralelas al eje longitudinal del espacio, y los segundos, los espacios que entre ellas permiten el paso de los espectadores. Por otro lado, hay también periodicidad y ritmo en el proceso aparecer/desaparecer que se produce en cada uno de los paneles en relación con los tiempos antes señalados. Con todo lo anterior, el resultado es una instalación plenamente dinámica en la que la activación de la estructura espacial se consigue tanto por la vía de la acción simultánea de diversos elementos plásticos, como por el tempo mismo de las múltiples secuencias que en todo momento se desarrollan en las unidades que la componen.

e). UNIDAD ESPACIO-TEMPORAL

Al igual que en Shibboleth, en este trabajo Salcedo confronta nuevamente al espectador con la noción de obra al presentar en un espacio emblemático, en este caso, el Palacio de Cristal, una edificación ubicada en el corazón de Madrid con imborrables connotaciones coloniales, una instalación cargada de significado en la que sobresalen aspectos como: la intervención tecnológica y la interdisciplinariedad implicadas en su desarrollo, la notoriedad que adquieren una formas que en un una primera observación son casi invisibles, la fragilidad y sutileza, el dinamismo, las exigencias que plantea al espectador -en términos de romper la mirada habitual-, y la manera como logra sacar provecho de la luminosidad del espacio para que delicadamente resplandezcan una y otra vez los nombres que en ella brotan.

En *Palimpsesto* se hace evidente que la instalación es más que la estructura de módulos en los que aparecen unas grafías; es el espacio completo que define el Palacio de Cristal con todo lo que allí aparece, incluido el espectador que se adentra en él y que lo recorre y lo pisa, es la *inmediatez sensorial* que el diseño ofrece y que parece estar allí en pro de la activación de quien a ella se acerque. Sin embargo, es claro que la fuerza y el dinamismo de la estructura central de la obra (lo que podríamos llamar *el piso que llora nombres*) es suficientemente cautivador para atraer la atención del espectador en medio de una construcción arquitectónicamente bella.[256]

3.1.4- ANÁLISIS FORMAL DE LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS: SÍNTESIS

El análisis que, desde la perspectiva de la forma hemos realizado a obras representativas de los diferentes momentos en las propuestas plásticas de Arango, González y Salcedo nos ha permitido adentrarnos en los elementos que en términos plásticos las definen, un paso necesario para abordar el objetivo central de nuestra investigación.

Presentamos a continuación un sumario de aquello que desde esta mirada acota cada una de las propuestas, y, seguidamente, procedemos a explorar las convergencias y divergencias entre ellas. Si bien las divergencias pudieran parecer obvias, nos referimos también a ellas con el fin de precisarlas y así aportar a la integralidad de nuestro trabajo.

Manteniendo el orden que hemos seguido a lo largo de la investigación, nos referiremos en primer lugar a Débora Arango, luego a Beatriz González, más adelante a Doris Salcedo, y por último a las convergencias y divergencias.

3.1.4.1.- SÍNTESIS DEL ESTUDIO FORMAL DE LA PROPUESTA DE D. ARANGO

[256] La *inmediatez sensorial* es una las características que Claire Bishop, en *El arte de la instalación y su herencia*, considera inherentes al concepto de la instalación, como lo es también el tratamiento del espacio como una situación única en la que se adentra el espectador (Bishop, 2008: 46-47).

Con Débora Arango estamos ante una propuesta pictórica cargada de *fuerza*, en la que tres elementos se destacan como esenciales en la construcción de esta característica: el *color*, la *forma* y la *tensión*.

El color en Arango es intenso, vigoroso, vibrante; rasgos que surgen del uso frecuente de tonalidades puras, de marcados contrastes –entre escalas de cálidos y fríos-, y del empleo de una pincelada enérgica, cruda, gruesa, decidida.

La forma, que en un principio aparece relativamente ajustada a las convenciones, se va liberando de tales ataduras, para hacerse cada vez más simple, atrevida, vital y dinámica. No obstante, no se aparta completamente del naturalismo a través de elementos que permanecen, como es el caso del volumen, la profundidad y diversos atributos que permiten mantener el reconocimiento de sus figuras.

Es evidente que en su interés expresivo Arango da rienda suelta a su creatividad a través de formas que no temen alejarse de la mímesis, que no vacilan en sacrificar unos rasgos para acentuar otros, y, sobre todo, que no dudan en mostrar lo que ella considera debe ser mostrado de la manera como ella lo concibe, llegando incluso -cuando es preciso hacerlo- a la deformación y distanciamiento de la belleza, y haciendo manifiesto por esta vía su interés en plasmar una visión subjetiva de la realidad social y política de su tiempo, por encima de lo que sería una representación objetiva. Siguiendo estas características, y con la mujer como protagonista, la figura humana -siempre presente en Arango- domina en las escenas de sus obras, y, al igual que su pincelada, se observa recia, vital, determinada, dramática. Las manos, las uñas, las miradas y el cuerpo todo, bien que aparezca voluminoso o esquelético, dejan ver señales de seres con una gran vitalidad, pero también con una profunda desazón. Los hombres y mujeres que aparecen en su trabajo se ven pensativos, ansiosos, altivos, decididos, recios, dinámicos, pero también sufridos, doloridos, desamparados, en lo que pareciera un esfuerzo de la artista por mostrar la vida en todas sus facetas, pero acentuando de ésta su crudeza.

La tensión es un elemento recurrente y sobresaliente en el trabajo de la pintora antioqueña. El uso del escorzo, la sugerencia del movimiento, la distorsión de las figuras, la

inclusión de animales grotescos, los contrastes cromáticos, y, en general, el manejo del color, la pincelada y las formas que hemos señalado, contribuyen a la exaltación de este elemento dinámico, que además es reforzado a través recursos compositivos que permiten concentrar el interés en las zonas donde éste es patente.

Arango, en una actitud de emancipación individual marcada por la defensa de la libertad creativa, se aparta de la plástica colombiana de su tiempo, toma distancia del canon que dominaba los trabajos de su época y construye una obra en la que los temas del realismo social y la presencia desinhibida del cuerpo femenino se combinan con formas que, con la evolución de su trabajo, pueden asociarse en algunos aspectos con aquellas del *expresionismo*: el color saturado, la pincelada libre, violenta y evidente, el uso de marcadas líneas figurales, la tensión entre las imágenes representadas, la agitación de las formas y su alteración respecto de los referentes naturales.[257]

3.1.4.2.- SÍNTESIS DEL ESTUDIO FORMAL DE LA PROPUESTA DE B. GONZÁLEZ

Los trabajos de Beatriz González que hemos examinado, junto con una revisión general de sus creaciones, nos muestran una obra extensa realizada a partir de una amplia variedad de materiales (óleo, esmalte, acrílico, carboncillo, lápiz, sanguina, etc.), técnicas (pintura, gráfica, escultura) y soportes (tela, papel, metal, madera, plástico), en la que la *simplificación* es un distintivo evidente, además del uso particular de recursos plásticos como el *color* y el *plano*, cuya conjunción define el sello formal de la propuesta.

La propuesta de González es ante todo pictórica y gráfica, y en ella, el color y la pincelada suavizada y sin brillo son inconfundibles. A partir de una amplia y elaborada paleta –en la que no faltan el vinotinto, los verdes, amarillos y violetas- y mediante atractivas combinaciones, esta variable, liberada de las restricciones de la representación naturalista, se convierte en la gran

[257] Aunque en sentido estricto no sea posible referirse al *expresionismo* como un movimiento homogéneo ni en las diversas manifestaciones artísticas ni en la pintura, los rasgos anotados aparecen en obras de diversos artistas considerados bajo esta denominación, como por ejemplo Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde y Otto Mueller. Véase *Expresionismo* (Elger, 1993).

protagonista, pues es su presencia en las diversas formas planas la que completa la definición de las figuras ante la decidida omisión de detalles anatómicos, de líneas de contorno, de sombras, de la ilusión del volumen y de cualquier perspectiva que muestre preocupación por la profundidad. En otros términos, fundamentada en un intenso proceso de *modelización icónica* de sus referentes, que se traduce en una representación en la que los detalles se llevan a su mínima expresión, González desarrolla un trabajo que estructura a partir de la *yuxtaposición de planos de color*.

Es evidente que desde mediados de los años ochenta el color cambia en González. Si bien se mantiene como elemento predominante, al igual que sus formas planas, la gama usada y la aplicación experimentan variaciones sustanciales. Acentuadas combinaciones de contraste simultáneo logradas a partir de colores diversos con ligeras variaciones de tono, en medio de escenas usualmente cargadas de luz, dan paso a composiciones con contrastes de menor magnitud en las que imperan tintes de baja luminosidad, opacos y texturados, con manifiestas transiciones de tono en cada uno de los planos. La obra posterior a 1985 muestra colores apagados que contrastan con los tonos iluminados antes utilizados, pero, es necesario aclarar, que no faltan en estos trabajos marcados contrastes cromáticos puntuales que permiten encender algunas zonas de la composición, posiblemente para atraer la mirada del espectador hacia determinados elementos que la artista considere necesario resaltar.

No sólo el color sufre modificaciones en la tercera década de la segunda mitad del siglo XX en González, los temas y las formas también. Respecto a los primeros, queda atrás la extensa -y casi indefinible- variedad de tópicos –los clásicos de la historia del arte, la realeza, los próceres de la historia colombiana, las imágenes religiosas, los gimnastas, los luchadores, las imágenes de los calendarios populares, los símbolos publicitarios, la nota roja de los periódicos, los políticos, etc.- con su inconfundible sello de alegría, burla, crítica o ironía. Aparece entonces un tema único en el que, sin perder el espíritu crítico y la ironía en el tratamiento del mismo, la alegría se ha erradicado. Las escenas lúgubres resultado de sus reflexiones en torno a la violencia –en medio de la crudeza de este fenómeno en la Colombia del mismo período- serán entonces la constante

de su propuesta.[258] En cuanto a las formas, la figura humana, que se destaca como pieza central en todas sus obras, con rasgos reducidos al extremo, plana y presentada junto a fondos que mantienen la misma tendencia, sigue siendo una característica esencial, pero, en esta etapa, serán las manos y los rostros quienes dominarán sus imágenes, en configuraciones que denotan sufrimiento y un profundo sentimiento de dolor.

La ausencia de *líneas figurales* –líneas de contorno- es permanente en el trabajo de González, sustituyéndose por la unión de planos que delimitan las formas. No quiere esto decir que la línea no sea un elemento morfológico importante en la pintora bumanguesa, ésta aparece usualmente atravesando las composiciones a manera de rectas que pueden provenir de planos rectangulares que definen formas propias de la escena representada, como también de líneas aisladas, probablemente introducidas, unas y otras, como ingredientes dinamizadores del espacio de la obra.

La propuesta de Beatriz González se desliga completamente de la necesidad de generar una ilusión de realidad. Su obsesión por las imágenes dadas como punto de partida; su gusto por el color y el interés en su elaboración y uso amplio, contrastante y alejado del referente natural, el valor que le concede al plano como definidor de formas y articulador del espacio de trabajo, al igual que su énfasis en la simplicidad de la representación, dejan ver, en lo formal, una propuesta en la que la preocupación central es eminentemente pictórica, aunque esto no implica que, en parte de su obra, no haya cedido a inquietudes de orden temático.

[258] De obras como *Estirpe* (1967), *Subdesarrollo 70* (1970), *Naturaleza in situ* (1971), la serie *Apuntes para la historia extensa* (*I, II, continuación*) (1967-1968), *África adiós* (1968), *Naturalismo muerto* (1970), *Mi lucha es por el niño* (1972), *Sun Maid* (1974), *¡Vívala France!* (1975), *Viva México* (1979) y *Decoración de interiores* (1981) se pasa a trabajos como *Los papagayos* (1986), *Señor presidente que honor estar con usted en este momento histórico* (1987), *Apocalipsis camuflado* (1989), *Retratos mudos* (1990), *Mantegna 90* (1990), *La pesca milagrosa* (1992), *En familia* (1995), la serie *Máteme a mí que yo ya viví* (1996-97), la serie *Las Delicias* (1997), *Lágrimas y peces* (1997), la serie *Autorretrato llorando* (1997), *Dolores* (2000), *Ventana entreabierta* (2001), la serie *Pásenlos a la otra orilla* (2002) y muchas otras del mismo talante. Este cambio en la obra de González coincide con la dinámica que adquiere el conflicto armado en Colombia a partir de la toma del Palacio de Justicia en 1985 y la intensificación de las acciones violentas por parte de las diferentes partes implicadas en el mismo en la década siguiente. Como señala el informe *¡Basta ya!* de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, "entre 1996 y 2005, la guerra alcanzó su máxima expresión, extensión y niveles de victimización. El conflicto armado se transformó en una disputa a sangre y fuego por las tierras, el territorio y el poder local. Se trata de un periodo en el que la relación de los actores armados con la población civil se transformó. En lugar de la persuasión, se instalaron la intimidación y la agresión, la muerte y el destierro. Para este periodo, la violencia adquirió un carácter masivo. Las masacres se convirtieron en el signo característico" (Grupo Memoria Histórica, 2013: 156).

3.1.4.3.- SÍNTESIS DEL ESTUDIO FORMAL DE LA PROPUESTA DE D. SALCEDO

El acercamiento a obras concretas de Doris Salcedo que hemos llevado a cabo nos permite señalar que la escultora ha desarrollado una propuesta en la que , desde un *formato impredecible*, la *ausencia de la figura humana* se presenta como crucial, aspecto que pareciera ser resaltado, a través del manejo del *espacio* y la presencia de elementos como *prendas y objetos de uso cotidiano* que un día fueron usados, pero que ahora, mediante su *recontextualización* y/o *distorsión* se muestran inservibles y sin usuario alguno.

La disfuncionalidad de los enseres utilizados, la alteración de las formas, la heterogeneidad y tratamiento no convencional dado a los materiales, la ausencia del color y la exhibición de oposiciones, son distintivos de la obra de Salcedo que, además de incorporar *tensión* en sus trabajos y multiplicar las *posibilidades de significación* individual y general, contribuyen a la generación de una atmósfera fría y extraña, que por momentos parece hermética, impenetrable.

En el manejo del espacio, Salcedo emplea contrastes dimensionales que, aunados al aislamiento de las piezas, tributan en favor de *la idea de vacío* y *soledad* que evocan sus trabajos. El uso del blanco, el negro y/o las escalas de grises en paredes y pisos, son parte de este manejo en tanto le imprime a las obras un carácter que, además de frío y desolado, puede pensarse como parco, duro.

El empleo de objetos de uso común en la vida diaria es recurrente en Salcedo, en lo que pareciera ser un mecanismo para evocar la presencia humana. Sillas vacías, mesas, camas, armarios, camisas dobladas listas para ser usadas, vestidos y zapatos, son parte del conjunto de elementos que alimentan sus instalaciones. No sólo el espacio denota vacuidad, también estas prendas y estos enseres se muestran vacíos, pues nadie hace uso de ellos. Si fueron objetos para el beneficio humano, todo apunta a que han caído en el desuso, pero además que este último parece ser definitivo.

Las camisas han sido perforadas, el piso se ha abierto, las puertas ya no son puertas, los roperos ya nos son roperos, el concreto ha devorado las sillas, los vestidos están atrapados entre

la madera y el cemento, las paredes parecen crecer hacia el piso oscureciendo y ahogando los espacios, el agua brota de la superficie que caminamos escribiendo nombres y apellidos. Todo en Salcedo muestra alteración respecto de lo que pudiera pensarse como una condición de normalidad, dando paso a *la deformación*, a *lo extraño*, *lo insólito* y *lo inesperado* como imperativos de su propuesta.

Por último, otro mecanismo inconfundible en Salcedo es el uso del contraste. A partir de diversos elementos compositivos, morfológicos, escalares, dinámicos y materiales, la aparición de oposiciones es reiterada en el trabajo de la escultura bogotana. Enfrentamientos entre lleno y vacío, cerrado y abierto, aquí y allá, unido y separado, estable e inestable, claro y oscuro, presente y ausente, cálido y frío, flexible y rígido, frágil y fuerte, móvil e inmóvil, descenso y ascenso, arriba y abajo, aparición y desaparición, orden y desorden, pesado y liviano, blanco y negro, suave y áspero, regular e irregular, y muchos otros, abundan en sus instalaciones en lo que pareciera ser un interés concreto hacia la reflexión en torno al pensamiento binario.

Salcedo no sólo transmuta las formas y sorprende con la diversidad de las configuraciones espaciales, técnicas y materiales usados, sino que además obliga al espectador a acercarse a la obra con una mirada literalmente distinta de la habitual, a aproximarse a ella de maneras diversas y cambiantes, llevándole en algunos casos a mirar hacia arriba como única posibilidad de apreciación, en otros permitiendo su recorrido sólo desde la periferia, a veces favoreciendo el ingreso a la instalación, o forzándole a dirigir la vista al piso . Tal vez, apuntando a resistir posibles encasillamientos tanto de la obra de arte en general, como de su propuesta en particular, y como parte del discurso de la misma, su interés se concentra en llevar al extremo –desde la plástica- el desafío a cualquier idea u orden preconcebido.

3.2.- TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS. UNA APROXIMACIÓN DESDE EL POSICIONAMIENTO TEÓRICO DE LAS ARTISTAS

Nos apartamos aquí del análisis formal de obras para dar paso a las ideas que estructuran cada una de las propuestas plásticas, haciéndolo desde las palabras de las artistas, desde lo que han revelado a través de múltiples declaraciones que hemos recogido.

A partir del discurso de cada una de ellas, hemos recuperado los elementos más significativos en cuanto a lo que se plantea hacer, el por qué y el cómo hacerlo, mismos que presentamos como enunciados breves redactados a manera de paráfrasis de la voz de cada una de las artistas, de forma tal, que al final de este apartado, contamos con un consolidado -ajeno a cualquier especulación- de los planteamientos de Arango, González y Salcedo.

Para aproximarnos al propósito planteado hemos organizado esta sección en dos partes así: una primera en la que nos acercamos al concepto que cada una de ellas tiene sobre lo que es al arte, esto a manera de marco general de referencia; y una segunda en la que nos adentramos en las motivaciones y fundamentos de sus propuestas.

3.2.1.- TRES VISIONES ACERCA DEL ARTE

3.2.1.1.- DÉBORA ARANGO

La pintora antioqueña concebía el arte como expresión, una expresión de la interpretación que cada creador hace de la realidad, un proceso en el que el artista intenta acercarse a la verdad para hacer visible, para dar a conocer, aquello que es ignorado, lo que no se deja ver, lo que otros no pueden decir, haciéndolo de una manera que nada tiene que ver con lo que sería una copia de las cosas tal como aparecen, sino como una representación de su mirada de la realidad.

A continuación, algunas palabras de Arango en la entrevista que en 1985 concediera a la investigadora María Cristina Laverde y que nos ilustran sobre su enfoque:

> Ubicarme en el arte como reproducción sería hacerle competencia a los fotógrafos y mi temperamento y mi manera de ver el mundo no me lo permiten. Yo lo concibo como interpretación de la realidad y es esto lo que posibilita el llegar, a través de él a la verdad de las cosas: sacar a flote lo oculto, lo falso, lo que no se puede manifestar abiertamente ... Como el

> cuadro de la novicia que se quita el hábito, se desnuda e intenta salirse por la ventana. Detrás de ella las otras monjas hacen fila: es quizás el deseo de escapar, de encontrar su libertad.
>
> Débora Arango[259]

La obra que lleva por título *La huida del convento* (1950) corresponde al trabajo al que se refiere Arango en sus declaraciones (véase la imagen 25).[260] Con este ejemplo, la pintora nos deja ver su interés por hacer del arte un medio de expresión; al tiempo que pareciera querer conceder al artista el rol de una especie de traductor que, según su mirada de la realidad, su sensibilidad y su entendimiento, decide convertirse en vocero de aquellos con limitadas posibilidades de manifestarse ante lo que les oprime, y lo hace a través de la pintura con la libertad que su individualidad y soberanía le confieren. [261]

En este ejemplo, podemos estar frente al caso de querer hablar por aquellas mujeres que, desde la perspectiva de la artista, permanecían marginadas en los conventos llevando una vida de restricciones contrarias a sus más profundos intereses. Es posible también, que en esta obra estemos frente a una figura a través de la cual la artista plantea el anhelo de liberación experimentado por las mujeres de su tiempo ante la sujeción a roles que no sólo les mutilaban múltiples posibilidades de realización, sino que además debían ejercer con resignada aceptación. Sin embargo, como en cualquier creador, el tema puede ser apenas un tópico, un motivo recurrente, como podría ser cualquier otro, una excusa para la exploración de intereses puramente pictóricos, aunque, en la obra de Arango, el convento, lo oculto, lo privado, lo falso, resultan ser *leitmotivs* con una carga ideológica innegable.[262]

---

[259] Arango en entrevista con María Cristina Laverde (Laverde y Rojas, 1986: 49).

[260] El tema de la mujer que huye aparece también en una obra similar titulada *Planeando la huida* (s.f.), una acuarela de pequeño formato en la que una mujer semidesnuda en posición sedente mira desde un interior hacia un horizonte lejano. Otra obra que puede asociarse con las anteriores es *La mística* (1940), en la que una mujer de pie, que deja ver su torso desnudo, se ubica de espaldas a una ventana que al fondo muestra la espadaña de un templo.

[261] La idea del artista como traductor la recoge Octavio Paz en *Los privilegios de la vista* ("Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte"), texto en el cual, además de definir al artista como el "traductor universal", plantea que "[l]a idea del lenguaje contiene la de traducción: pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas", y que esta *traducción* es una *transmutación* que involucra signos lingüísticos y signos no lingüísticos (Paz, 2001: 46). Al mismo tiempo, Paz resalta cómo esta traducción requiere a su vez otra traducción como vía de acceso a la obra, y esta se da por el camino de la *analogía,* en dicho caso, un recorrido desde signos no lingüísticos hacia signos lingüísticos.

[262] Arango, en una entrevista publicada en 1940 en el diario bogotano *El Liberal* -al referirse a las críticas a sus desnudos- deja ver que, más allá de los temas, sus obras son trabajos de naturaleza artística, y como tales debieran ser vistos. "[…] pinto sencillamente y quisiera que así miraran mis cuadros. Yo hubiera querido que las críticas de

En otro de los apartes de la misma entrevista, Arango reafirma su visión del arte como expresión y su oposición al calco vacío, al tiempo que le vincula con la vida, haciendo explícito su interés por la relación arte-vida. Dice Arango: "El arte es una expresión muy hermosa de la vida. No es un simple retrato de ella. A través de ella expresamos y por eso logra identificarse con la vida misma…" (Laverde y Rojas, 1986: 49).

Un elemento adicional que podemos recoger es el que señaló Arango en una de sus argumentaciones ante los ataques a sus desnudos, cuando dijo: "no espero que todos estén de acuerdo conmigo: pero yo tengo mi convicción de que el arte, como manifestación de cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es ni amoral, ni inmoral" (Arango citada por Santiago Londoño Vélez en Londoño V., 1985: 6).

Por lo pronto nos quedamos con la visión del arte que desde su discurso nos dejó Débora Arango, aquella que tiene relación con uno de los planteamientos que Peter Bürger le atribuye a la vanguardia, como es la impugnación de la separación entre el arte y la praxis vital, aspecto con el que la creadora antioqueña parece coincidir y que hace notar en su intención de identificar el arte con la vida.

3.2.1.2.- BEATRIZ GONZÁLEZ

La visión que sobre el arte tiene la artista bumanguesa, desde lo que permiten apreciar sus declaraciones, se relaciona, entre otros aspectos, con considerarlo como una manifestación estética que nos debe llevar a la reflexión. Veamos por ejemplo su respuesta a una pregunta relacionada con el papel que debe jugar el arte en la realidad colombiana, en la que anota lo siguiente: "[…] en Colombia el artista tiene un papel en la sociedad, pero sin ser deliberante, sin decir 'me voy a proponer cambiar la situación'. Si el arte es bueno, no sólo refleja la situación, lo que está pasando, sino que hace pensar" (*Revista Semana*, 1990: s.p.).

entonces -y las de ahora también- se refirieran a mi manera de pintar, a mi técnica, a mi arte, en una palabra; pero, por desgracia, todo el furor se estrelló contra los temas (Arango citada por Londoño V. en Londoño V., 1997: 101).

Es claro el énfasis de González en el arte como una forma que debiera generar reflexión, y que nos debería poner en situación frente a la realidad. Sus palabras en otra entrevista evidencian que la construcción de sus creaciones involucra a su vez un profundo proceso de pensamiento, en el que la imagen de una pintora pensadora o pintora filósofa se develan. Frente a una pregunta nuestra –en la entrevista que sostuviéramos en agosto 28 de 2015- sobre su opinión acerca del calificativo de "conceptual camuflada" que ella misma se asigna en la entrevista con Juan Gustavo Cobo Borda recogida en el libro *Mis pintores* (Cobo, 2002: 287), la artista señaló: " […] en cierta forma sí, porque, porque la idea, la idea prima de pronto sobre la obra en sí; entonces yo tengo una idea, y lo cierto es que, fíjese en los títulos de mis obras, son absolutamente conceptuales, y ni me interesaba el arte conceptual, pero sí la posición mía al plantear una obra es absolutamente intelectual".[263]

Otra de las caras de la visión del arte en González, es aquella relacionada con considerarlo como una búsqueda de tipo exclusivamente estético, en la que, si bien no ignora el vínculo con la realidad, deja en claro que el interés estético prima más allá de cualquier otra posibilidad. Lo anterior se hace evidente en las palabras de la maestra cuando en nuestra entrevista se abordó el tema de la relación entre el arte y la historia, dada la conexión de parte de su trabajo con hechos de la realidad colombiana de la segunda mitad del siglo XX. Esto fue lo que González comentó:

> […] uno no está construyendo una obra que tenga que ver con la historia que se está viviendo […], eso es un accidente, uno está buscando cosas estéticas. Es lo que pasa con *Los suicidas del Sisga* […], a mí no me interesó la historia en ese momento, hoy ya me parece maravillosa […], me interesaron las pinceladas que tenía la foto y la imagen, la imagen en sí, porque la imagen era así, pero no me interesó que se habían matado o alguna cosa […].
>
> Beatriz González[264]

[263] B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015. Si bien ya habíamos citado estas palabras en el capítulo anterior, nos permitimos retomarlas nuevamente, dado que en cada caso el uso de las mismas obedece a propósitos diferentes.
[264] B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015.

La búsqueda de aspectos universales es otro de los elementos que podemos incluir en su visión del arte, pues cuando en una entrevista para la *Revista Semana* le pidieron su opinión sobre los calificativos de "nacionalista" y "colombianista" -que algunos han otorgado a su trabajo-, González dejo en claro que su búsqueda, aunque trabaja lo local, apunta a lo universal, lo cosmopolita:

> Yo siempre he cuestionado todos los nombres que me han dado: 'mamagallista', kitsch, pop. Creo que el arte es universal; lo que pasa es que accidentalmente le sale a uno en el arte su sitio de origen. Eso de decir que el arte es colombiano y que la búsqueda de uno es la colombianidad es una búsqueda ridícula y una cosa muy ingenua, porque yo lo que pienso es que estoy trabajando con unos parámetros que son universales y que pueden funcionar aquí como en el Japón. El producto es otra cosa: cuando esa pintura no busca como una cosa curiosa el arte nacional, sino una expresión provinciana, me parece más interesante, más universal porque la provincia existe en todas partes. Yo sí busco unas categorías que son de provincia: la seducción por la fotografía, los problemas del gusto de una provincia, lo que representa la provincia como comportamiento, como actitud mental. Si lo quieren catalogar como arte colombiano, allá la gente que lo hace, pero mi interés es ver cómo se expresa un provinciano, siendo yo una provinciana.
>
> Beatriz González[265]

Esta última declaración no sólo nos aporta elementos para acercarnos a la visión de un arte universal frente a un arte provinciano, sino que también dice mucho acerca de su propuesta plástica, aspectos que rescataremos más adelante cuando nos centremos en este objetivo. Por el momento nos quedamos con la búsqueda de categorías universales como otro de los elementos de su visión del arte.[266]

[265] Revista Semana, 1984: s.p.

[266] Todo parece indicar que a González le interesa hace claridad respecto a la naturaleza universal de su enfoque, y distanciarse del calificativo de *provinciana*, pese a considerarse, sólo por su origen, una persona de provincia. A propósito de este asunto, vale la pena recordar la polémica que a finales de los años sesenta se suscitó entre Julio Cortázar y José María Arguedas a raíz de las críticas que el primero hacía a aquellos escritores de corte provinciano centrados en lo regional sin apertura al mundo, aquellos "quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor 'de zona'" (Cortázar, 2001: 270). Tal vez el propósito de González sea justamente hacer ver que su trabajo dista de aquel como el censurado por Cortázar para algunos casos de la literatura latinoamericana.

Otro componente a considerar en lo que sería la definición de arte -según Beatriz González-, es el de la ética, apreciación que hacemos a partir de un texto suyo de 1998 en el que, criticando la demagogia en el arte, hace la siguiente reflexión:

> En este punto cabe preguntarse si el estado de violencia y de drama de la situación actual colombiana se ha traducido en las artes plásticas. Si esto no ha sucedido sería necesario hablar de un decaimiento ético o quizás sospechar que nuestro arte está imbuido por un espíritu multinacional que le impide vivir lo propio y convivir con lo diferente.
>
> Beatriz González[267]

El hecho de que González considere como un "decaimiento ético" el evento en que el arte de un determinado lugar no traduzca de alguna manera el drama de la situación circundante, da pie a confirmar que, aun cuando González enfatiza -en declaraciones ya revisadas- acerca de lo estético como la búsqueda esencial del arte, contempla también como relevante la relación entre el arte y la realidad en la que surge. De igual manera, estas palabras nos dejan ver también, que, desde su mirada, el arte tiene relación con la ética, y en tal sentido, quién lo realiza, no puede ser ajeno a ese compromiso, sin que esto quiera decir que la artista abogue por un arte comprometido, aspecto que deja en claro cuando recalca que "el arte comprometido políticamente ha producido –en contradicción con sus raíces éticas e ilustradas- las mayores obras obvias. La demagogia acompaña peligrosamente ese tipo de arte. El arte no comprometido puede resultar igualmente obvio" (González, 1998: 42).

Por último, tomamos de la entrevista de María Cristina Laverde (1985) una frase de González en la que, ante una pregunta referente a si no hay en su trabajo otros ingredientes además de sus exploraciones acerca del gusto de la gente, apuntó que "el arte no es un camino único, [y que] en él confluyen muchos factores" (Laverde y Rojas, 1986: 62). Con lo anterior la maestra aporta otro elemento a su visión del arte, como sería aquel relacionado con la

[267] González, 1998: 42

complejidad y multidireccionalidad del proceso creativo en lo que tiene que ver con sus detonantes, sus fuentes y el impacto de los mismos en el resultado estético final.

3.2.1.3.- DORIS SALCEDO

Para el propósito que perseguimos en esta parte de nuestro trabajo, esto es, la concepción del arte que tienen las autoras de las propuestas plásticas, la escultora bogotana Doris Salcedo es un paradigma, ya que su obra plástica es inconcebible sin la propuesta teórica tácita que la sustenta, donde lo pictórico y lo metapictórico entran en un diálogo implícito con el espectador.

Salcedo ve el arte como un resultado del estudio y la investigación, más que de los sentimientos, pero al mismo tiempo señala el nexo con la realidad como una condición primordial. Al referirse a esta visión -que asume como propia-, la artista le hace un reconocimiento a Beatriz González, de quién dice fue la persona que le permitió entrar en contacto con esta perspectiva en los tiempos en que conformara una escuela de guías –de la que Salcedo hizo parte- en el Museo de Arte Moderno de Bogotá hacia finales de los años setenta.

Veamos lo que manifestó Salcedo en entrevista con Hans Ulrich Obrist:

> Empecé a estudiar con ella [Beatriz González] cuando tenía dieciocho años. Beatriz nos transmitía de forma muy clara la idea de que el arte no viene de los sentimientos o de las entrañas, sino que es algo que se debe estudiar e investigar. Nos enseñó la importancia de establecer una relación con la realidad. Esa fue la lección más importante (Ulrich, 2015: 188-189).

Más delante, en la misma entrevista, al referirse a algunos de los autores que lee -Paul Celan (1920-1970), Jean Améry (1912-1978), Primo Levi (1919-1987)- reafirma esta idea señalando: "esa clase de lectura ha sido muy importante para mí desde el principio, pues no quería hacer obras basadas exclusivamente en lo que sentía o sabía" (Ulrich 2015: 191).

La artista es enfática respecto a su visión del arte como una elaboración vinculada a la realidad, y por esta vía a lo político, y, a la hora de enlazar estos aspectos con la dimensión intelectual a la que acabamos de referirnos, los considera una parte imprescindible. Dice Salcedo: "El juego intelectual no es suficiente para mí. Necesito que mi trabajo esté conectado con la realidad, a lo político" (Ulrich 2015: 202).

Más adelante, al dar respuesta a una pregunta de Ulrich sobre lo que le aconsejaría a una artista joven, reitera su posición, dejando ver que no comulga con la idea del arte autorreferencial, como tampoco con aquella del sentimiento interior como fuente del arte, sino, por el contrario, que se adscribe a la idea de que el arte surge desde lo que ocurre afuera del creador. El consejo que da al artista de las nuevas generaciones es:

> que trabaje en cada obra por varios años, que trabaje, que estudie, que lea, que esté consciente del mundo, de lo que pasa a su alrededor. Creo que el arte más interesante, al menos para mí es el que no es autorreferencial, sino aquel que se relaciona con algo más allá del arte, que está fuera de uno mismo.
>
> Doris Salcedo[268]

Al igual que en Débora Arango, la conexión arte-vida a la que hace referencia Peter Bürger aparece también en Salcedo. Es claro que su visión del arte no se relaciona con la búsqueda al interior de los medios que se usen en el ejercicio de la actividad creadora, como tampoco, al interior del autor. Su búsqueda se relaciona con el mundo vivo que nos rodea, sin que esto implique un acercamiento que deje a un lado el trabajo plástico. Dice Salcedo: "estoy interesada en la noción del artista como un pensador sintonizado con los cambios de la sociedad, pero al mismo tiempo produciendo arte que sea irreductible a explicaciones psicológicas o sociológicas" (Basualdo, 2000: 19).

[268] Ulrich, 2015: 204

La conexión entre el arte y la política que anota Salcedo en su conversación con Ulrich, es otro aspecto de su visión del arte que no podemos pasar por alto. El mismo es planteado de manera más enfática en una entrevista con Rocío Londoño en la que expresó que "el buen arte es político" (Londoño, 2013: s.p.), con lo que coloca el enfoque político como una condición de esta manifestación humana.[269]

Si bien hasta este punto parecería que contamos ya con una visión bastante completa de lo que para Salcedo es el arte, una entrevista que sostuvo con Carolina Ponce de León nos aporta un elemento adicional: la *crítica* como una de las funciones claves del arte moderno, así como la posibilidad de que a través de éste se propongan otras posibilidades frente a la realidad.

Así contestó Salcedo cuando Ponce de León le preguntó si creía que el arte debe expresar o ejercer una función crítica o integración social o si ella trabajaba fuera de ese esquema:

> el arte emite un juicio de valor, por lo tanto ejerce una función crítica. Pero es importante comprender que lo que el artista hace es conquistar y manifestar una realidad. Es decir que el artista comprende la realidad durante la elaboración del signo artístico, no posee la verdad a priori y por lo tanto no es guía de una sociedad. Su talento e intuición lo llevan a centrar su mirada en aspectos de la realidad que pueden sugerir un camino alternativo. Un arte capaz de sugerir caminos alternativos es lo que un momento de crisis requiere.
>
> Doris Salcedo[270]

En adición a lo ya señalado, estas últimas palabras de Salcedo nos dejan ver que, para ella, no se trata de que el artista sea dueño de una verdad, sino que es el proceso de creación de la obra el que le permite acercarse a la realidad para comprenderla y hacer entonces, desde su producción, nuevos planteamientos críticos.

[269] Las declaraciones no permiten apreciar con claridad cuál es su definición de lo político. A la frase citada le sigue que el buen arte "es político, porque siempre está abriendo caminos desconocidos, espacios desconocidos" (Londoño, 2013: s.p.). Intentaremos acercaremos a su idea de lo político desde la manera como plantea su propuesta plástica, aspecto que trataremos en el siguiente apartado.

[270] Ponce de León, 1990: 6. Texto publicado originalmente en inglés. La traducción es nuestra en todas las citas relacionadas con esta entrevista.

Un elemento adicional que podemos rescatar sobre la visión del arte según Salcedo lo encontramos también en la conversación con Ponce de León en un aparte en el que deja ver, que considera al arte como una actividad intelectual que nos permite centrarnos en lo humano, y, a partir de las reflexiones que surjan de tal concentración, tener algo nuevo que decir al mundo. Ahí aparece la obra como medio para comunicar lo incomunicable, lo que no podemos decir en el diario vivir.

> Ser artista significa tener una vida dedicada a lo inútil; es decir, a lo específicamente humano. El artista no produce nada útil en los términos de lógica que produce nuestra época, sin embargo, el oficio del artista es absolutamente esencial para que una sociedad se desarrolle históricamente. Ser artista significa ocupar un lugar simultáneamente difícil y privilegiado. Se tiene la posibilidad de desarrollar actividades que están extremadamente limitadas en esta sociedad, como jugar, pensar, tener experiencias de primer orden, contemplar, reflexionar, etc. En la medida en que estas actividades se convierten en el eje de la vida del artista, surge el imperativo de comunicar. Se es artista para comunicar.
>
> Doris Salcedo[271]

Por último, una entrevista de Salcedo con Cecilia Orozco publicada en el diario *El Espectador* contribuye con un aspecto complementario para cerrar aquí la aproximación que venimos trabajando. El punto a retomar es su opinión sobre la imposibilidad del arte para lograr grandes cambios o impactos significativos en la sociedad, pero al mismo tiempo, su reconocimiento a la cualidad que tiene éste de devolvernos la dignidad y la humanidad cuando nos enfrentamos a los embates de la realidad. A continuación, un aparte de la respuesta de Salcedo a una pregunta relacionada con las críticas a su trabajo:

> No soy activista política y no creo en la redención estética. El arte no puede salvar ni una sola vida y, sin embargo, nos restituye la dignidad y la humanidad que perdemos cada vez que ocurre una muerte violenta. El asunto por el que me pregunta no es relevante para mí. Sólo respondo a

[271] Ponce de León, 1990: 6

> la violencia con la fuerza de una imagen poética que hace referencia a los homicidios, masacres y torturas "
>
> Doris Salcedo[272]

3.2.1.4.- TRES VISIONES ACERCA DEL ARTE: SÍNTESIS Y CONSIDERACIONES

Como parte del acercamiento que hemos realizado a los trabajos de Arango González y Salcedo, podemos formular, desde las declaraciones que hemos retomado, las que podrían ser, de manera aproximada, sus definiciones sobre el arte. Pretendemos por esta vía, abordar una de las dimensiones desde las que podemos acercarnos a lo que serían las convergencias y divergencias en sus propuestas plásticas.

Tenemos entonces tres puntos de vista particulares así: primero, el de Débora Arango, para quién el arte es una expresión de la vida; el resultado de un proceso en el que un creador, mediante el uso de elementos dados, y haciendo uso de una destreza técnica, plantea una interpretación de la realidad (*función referencial*)[273], intentando sacar a flote lo oculto y lo falso, lo que no puede manifestarse abiertamente; segundo el de Beatriz González, quien considera que el arte es una actividad en la que, procesos de investigación y pensamiento que surgen de búsquedas de orden estético (*función poética* o *estética*), pero relacionados con la realidad, dan origen a ideas con pretensiones de universalidad, que se plasman en un medio dado desde una mirada -no ajena a la ética- en la que prima siempre el interés estético; y tercero, el de Doris Salcedo, quien ve en el arte una labor en la que, procesos de investigación y pensamiento encaminados a entender y manifestar -desde una mirada crítica (*función metalingüística o metapictórica*) y con enfoque político- aspectos de la realidad, se combinan con experiencias y procesos creativos centrados en lo específicamente humano, para producir unos determinados signos a través de los cuales se sugieren caminos alternativos para la comprensión del mundo.

---

[272] Orozco, 2016, s.p., en http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581 [24 de marzo de 2017].

[273] Nos referimos a las funciones del lenguaje planteadas por Roman Jakobson en su texto *Lingüística y poética* que abordamos en nuestra reflexión teórica. Vale la pena aclarar que, aunque todas están presentes en los tres casos, la función referencial sobresale en la obra de Arango, la *poética* o *estética* es central en la obra de González y la *metalingüística* o *metapictórica* es indispensable para entender a Salcedo.

Estas visiones acerca del arte nos permiten advertir, en la relación arte-vida, una convergencia entre Salcedo y Arango; de la misma manera que la concepción del arte como actividad intelectual vinculada con la investigación, nos muestra una convergencia entre González y Salcedo. Las tres artistas estarían unidas por una convergencia en cuanto a la relación del arte con la realidad social y política, aunque, con la salvedad de que, en Arango y Salcedo, tal relación es la fuente directa de la que derivan sus trabajos; mientras que en González tal relación es indirecta, pues por encima de ella está la intención estética. En González la creación artística está dominada por un flujo de adentro hacia afuera, guiado fundamentalmente por lo estético; mientras que, en Arango y Salcedo, ésta se origina a partir de la mirada consciente de la realidad, un flujo desde el exterior hacia el interior que alimenta la reflexión para luego dar pie al surgimiento de los trabajos.

Otra convergencia que podemos resaltar es que en ninguno de los casos la representación de la realidad como *mímesis* aparece en las definiciones de arte de ninguna de las artistas, dando por sentado la dialéctica entre: las ideas eternas e inmutables, los reflejos del mundo de los sentidos y el mundo de los objetos materiales como elementos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes.

Puede decirse que estamos frente a convergencias y divergencias de tipo funcional y procedimental.[274] En el caso de Arango y Salcedo, las convergencias se dan tanto en el campo funcional –el arte como la expresión de una mirada de la realidad *vs.* el arte como una búsqueda estética en González-, como en el procedimental –su origen desde un flujo exterior-interior *vs.* el flujo inverso en González-. En cuanto a Salcedo y González encontramos convergencias en el campo procedimental –el arte como una actividad ante todo intelectual-. En cuanto a las divergencias, vemos en Salcedo una divergencia de tipo funcional respecto a González y Arango en lo que tiene que ver con su mirada del arte como una actividad con carácter político.

[274] Nos referimos a las tipologías asociadas a las definiciones del arte planteadas por Stephen Davies en su ensayo sobre el tema en el que recoge tres definiciones básicas: la funcional, que tiene que ver con aquellos enfoques que consideran que "el arte está diseñado para servir a un propósito"; la procedimental, que se alinea con las perspectivas que consideran que "algo se convierte en una obra de arte sólo si es hecho de acuerdo con el proceso o fórmula apropiada, independientemente de lo bien que sirva a la idea del arte"; y la híbrida, en la que se combinan diferentes aproximaciones (Davies, 2005: 169-180). La traducción es nuestra.

3.2.2.- TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS, SUS MOTIVACIONES Y FUNDAMENTOS

3.2.2.1.- DÉBORA ARANGO

Las declaraciones de la artista acerca de su trabajo dejan ver como aspectos fundamentales de su propuesta los siguientes: [275]

a). Su tesis es una propuesta de *denuncia*. Arango no puede ser ajena a la realidad y su contexto, y por esto, muestra aquello que sucede a su alrededor y que le impacta profundamente (una Colombia de la primera mitad del s. XX).

Arango fue clara respecto a esta posición cuando se le preguntó acerca de la aparición en su obra de la temática vinculada con la situación del país hacia los años cuarenta, señalando que "un artista […] no puede vivir alejado del mundo. Por el contrario, ese mundo, esa realidad que lo rodea se meten en su obra. A través de ella denunciamos y mostramos lo que sucede. Es nuestra manera de comprometernos con la sociedad. Consciente o inconscientemente lo hacemos..." (Laverde y Rojas, 1986: 50). En la misma respuesta, Arango nos permite ver también, que su trabajo surge de su sensibilidad y su manera de pensar, que le impiden ser indiferente ante lo que sucede. "Vivimos en un medio en el que siempre suceden muchas cosas que de una u otra manera nos afectan, [y] esos sucesos necesariamente se hacen presentes en la obra de un artista que piense y sienta como yo" (Laverde y Rojas, 1986: 50).

Con estas palabras Arango deja ver lo que podríamos considerar como una vinculación entre su trabajo y la ética, pues pareciera que desde su sensibilidad surge ese compromiso que nos hace pensar en alguien que se siente responsable de actuar de alguna manera ante la realidad

[275] Dado que la entrevista de María Cristina Laverde es el único diálogo relevante con la artista con el que contamos (Laverde y Rojas, 1986), la mayor parte de las declaraciones de Arango surgen de este trabajo. En esta sección, y para evitar repeticiones, las preguntas a las que se haga referencia, a menos que se indique expresamente el nombre del entrevistador, son preguntas realizadas por Laverde.

que se muestra ante ella, y su forma de hacerlo es comunicando, manifestándose a través del arte.[276]

Es amplio el repertorio de obras de Arango que pueden asociarse con situaciones de denuncia vinculados con la realidad social y política de su entorno. Entre estas, retomamos a manera de ejemplo la obra *Madona del silencio* (ca. 1944), imagen 22, que podría relacionarse con la puesta en evidencia de asuntos relacionados con la mujer que pare en condiciones de miseria y abandono, o con la vida que –lejos del regocijo de un nacimiento- empieza en el apartado rincón de una calle, o en sentido más amplio, con aspectos como la pobreza, la soledad, el coraje, la desigualdad o la marginación, entre otros.

b). Su interés por la expresión se relaciona con hacer ver (dar a ver) lo que otros no pueden ver ni decir abiertamente.

Refiriéndose a su trabajo como expresión de la vida, Arango lo equipara a expresión de los sentimientos de las personas, pero subraya que lo que le atrae es aproximarse a los sentimientos contenidos que de alguna manera se asoman desde lo más profundo del ser, es decir "desentrañar lo que está detrás de la apariencia de la persona: sus sentimientos reprimidos, su alma, sus deseos […]" (Laverde y Rojas, 1986: 50).

Podemos complementar la idea de Arango con otro aparte de la entrevista en el que anota: "en mi trabajo pongo el alma y busco desentrañar el alma de lo que pinto" (Laverde y Rojas, 1986: 45). Como ya lo subrayamos al revisar su visión del arte, su enfoque tiene que ver con "llegar, a través de él, a la verdad de las cosas: sacar a flote lo oculto, lo falso, lo que no se puede manifestar abiertamente" (Laverde y Rojas, 1986: 48).

[276] Consideramos su compromiso como una actitud ética desde una perspectiva en la que vemos a la *otredad* tal y como la plantea Emmanuel Lévinas en *Ética e infinito*, es decir, "entendida como responsabilidad", entendiendo a su vez "la responsabilidad como responsabilidad para con el otro, así, pues, como responsabilidad para con lo que no es asunto mío o que incluso no me concierne; o que precisamente me concierne […]" (Lévinas, 2000: 79). Seguimos de manera deliberada a Lévinas, entre diversos autores que abordan la ética, dado que es un autor frecuentemente referido por Doris Salcedo, esto como un camino para explorar los posibles puntos de encuentro entre las propuestas de las artistas que abordamos en este trabajo.

c). No le interesa la copia, le interesa la creación, la *interpretación de la realidad*.

Otro elemento que es parte integral de su propuesta, como lo es también de su visión del arte, es el interés por interpretar la realidad. Fue este un ingrediente de su forma de trabajar que descubrió desde cuando tomó clases con Eladio Vélez en la Escuela de Bellas Artes de Medellín, donde, a pesar de los aprendizajes en cuanto al dibujo, el retrato y la técnica de la acuarela, pronto se dio cuenta de que "la copia de objetos le aburría, [y que,] necesitaba crear, interpretar […]" (Laverde y Rojas, 1986: 42). Este encuentro con la creación y la interpretación fue el que tuvo desde el momento que entró en contacto con Pedro Nel Gómez. Recordemos que, para Arango, ubicarse "en el arte como reproducción sería hacerle competencia a los fotógrafos", mientras que concebirlo "como interpretación de la realidad" le posibilitaba "llegar, a través de él a la verdad de las cosas" (Laverde y Rojas, 1986: 49).

Unas declaraciones de la pintora publicadas en 1939 dejan ver la claridad de su postura respecto a su trabajo como interpretación, así como lo que ya resaltamos sobre la influencia del contacto con la obra de Pedro Nel Gómez en este pilar de su propuesta. Dice Arango en aquella oportunidad, "los artistas que comulgamos con la escuela de Pedro Nel vamos alejándonos de los viejos moldes y nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria, del arte destinado a interpretar el anhelo de las masas" (Londoño V., 1985: 4).

Además de lo ya señalado, estas palabras dejan ver también, que había un interés modernista en su propuesta, el cual se relaciona no sólo con el cambio respecto de lo que se venía haciendo, sino también con el elemento revolucionario, con lo que hace evidente su interés por alinearse del lado de quienes veían necesario impulsar transformaciones en la sociedad de su tiempo. Esta posición nos recuerda los planteamientos de Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismo*, 1983) quien ve al artista moderno como *anfibio*, calificativo que podríamos asignar a Débora Arango, puesto que, como lo plantea el autor, vive en una realidad en la que disfruta ciertos privilegios, la misma que rechaza por diversas razones, posición que plasma en obras que asombran a la sociedad de su tiempo.[277]

[277] Gutiérrez Girardot anota sobre el artista moderno: "lo que no puede expresar en el mundo burgués, sus deseos, sus pasiones, sus afectos, sus esperanzas, sus ilusiones, lo expresa libremente en su obra […] y allí crea su otra

d). Lo político, en el sentido partidista del término, no es una intención en su trabajo, pero en sentido amplio, es parte de él como un reflejo de la manera como la realidad permea su vida.

En una época marcada –en la sociedad colombiana- por el sectarismo entre liberales y conservadores, su obra se asoció con lineamientos políticos liberales. Sin embargo, Arango fue enfática en desvirtuar tal apreciación cuando comentó: "nunca he vivido entre la política, ni me he interesado por ella. Es más, me considero apolítica. Para mí lo mismo es un godo que un liberal" (Laverde y Rojas, 1986: 48). Al mismo tiempo aclaró, que la presencia recurrente en su obra, de temas relacionados con acontecimientos de la vida política nacional, es una consecuencia de la imposibilidad del artista de aislarse de la realidad, razón por la que los sucesos del día a día inevitablemente aparecen en su obra.[278]

Imagen 42. *13 de junio,* Débora Arango (1953)
Acuarela – 37 x 56 cm[279]

existencia antiburguesa, aunque los elementos con que lo hace, lo lejano y lo pasado, sean los mismos con los que el burgués ha amueblado su *intérieur*" (Gutiérrez Girardot, 1983: 59).

[278] Incluimos a manera de ejemplo la obra *13 de junio,* que usa por título la fecha en la que el general Gustavo Rojas Pinilla asume el poder en Colombia tras dar un golpe de Estado al presidente conservador Laureano Gómez.

[279] Fuente: imagen en http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/libros/65075/pag19.JPG [27 de marzo de 2017]; ficha técnica en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012:73)

e). Los *colores fuertes* son determinantes para alcanzar los niveles de *expresión* pretendidos por Arango.

Cuando Arango fue interrogada sobre la presencia recurrente de colores fuertes en su trabajo, la artista resaltó el porqué de la importancia de estos en su propuesta diciendo: "amo los colores fuertes porque ellos me permiten expresar lo que siento ... No se te olvide que vivimos en el trópico y, en consecuencia, nuestra alma y nuestra sensibilidad son tropicales ..."(Laverde y Rojas, 1986: 50). Como lo vimos en el análisis formal de sus trabajos, colores fuertes que nos hacen pensar en marcas de estilo derivadas del expresionismo alemán.

f). La figura humana juega un papel clave en su obra, pero más que la figura le interesa la *expresión*.

La respuesta de Arango es concreta cuando se le preguntó sobre el papel de la figura humana en su trabajo. "Un papel fundamental", pero añadió: "más que la figura, me interesa la expresión", con lo que refuerza una vez más que la expresión es lo primero en su trabajo.

g). El desnudo le atrae porque es para ella lo más *bello* de la pintura, es la naturaleza sin disfraces, es un paisaje en carne humana.

Débora Arango fue la única de las discípulas de Pedro Nel Gómez que aceptó el reto que el maestro les planteara, respecto a superar "la etapa del paisaje y de la naturaleza muerta" e introducirse en el desnudo (Laverde y Rojas, 1986: 43). Desde ese momento, el desnudo se convierte en uno de los elementos constitutivos de la propuesta de la artista. Débora asociaba el desnudo con la belleza y se refería a él en los siguientes términos: "un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, es un paisaje en carne humana. El cuerpo humano es siempre bello, precisamente por ser humano y por ser natural y cuanto te digo esto pienso en un concepto profundo de belleza" (Laverde y Rojas, 1986: 44).

A propósito de la metáfora que utiliza la pintora para referirse a su visión del desnudo, véase la imagen 20 en la que incluimos su obra *Montañas* (1940) donde la asociación planteada pareciera inevitable.

h). Le atrae poderosamente el tema de *la mujer* porque considera conveniente hacer ver aquello que la *opresión* social le impide expresar abiertamente.

Ante una pregunta en la que se trató el tema de un cierto paganismo que algunos veían en el trabajo de Arango en relación con su manera de trabajar el desnudo femenino, la respuesta deja ver su interés por solidarizarse con la mujer de su tiempo y tal vez, desde su obra, tomar la vocería para hacer notar lo que a ellas no les era permitido expresar o hacer. Arango afirmó que "quizás en el fondo toda mujer tiene algo que ocultar…debe mostrar una apariencia pura y santa para que le permitan vivir la vida. Si se muestra tal y como es, tal y como siente, seguramente termina siendo rechazada. La obligan a [usar] una máscara y por eso vive oprimida" (Laverde y Rojas, 1986: 46).

Este elemento de su propuesta está vinculado también con su interés por plasmar "el sentimiento de la persona, la expresión de la vida […] lo que está detrás de la apariencia de la persona, su alma sus deseos […]", pues considera que tal vez por esta preocupación es que ha "trabajado más el tema de la mujer", quién, "además de ser muy bella, muy plástica, tiene muchas más cosas guardadas, reprimidas y esto asoma en su expresión" (Laverde y Rojas, 1986: 50).

i). Independencia y libertad son dos principios básicos de su proceso creativo.

Desde el momento en que Arango deja las clases con Eladio Vélez y empieza a trabajar bajo la tutela de Pedro Nel Gómez por las razones que ya hemos anotado, es claro que su perfil era el de una artista que trabajaría sin sujetarse a los cánones, y que, además, no sería complaciente con lo que el medio esperaba de una mujer artista. Refiriéndose a esta etapa de su vida, Arango afirmó: con Pedro Nel "logré dar rienda suelta a mi imaginación, crear y hacer lo que yo deseaba. Desafortunadamente o afortunadamente, no lo sé, sus ocupaciones le

impidieron seguir atendiéndome y, además, mi independencia y seguramente mis ansias de libertad" (Laverde y Rojas, 1986: 43).

3.2.2.2.- BEATRIZ GONZÁLEZ

Continuando con la manera como hemos venido trabajando, incluimos a continuación el posicionamiento que sustenta la propuesta de Beatriz González, presentándolo, al igual que en el caso anterior, a partir de una serie de proposiciones en las que, parafraseando o retomando la voz de la artista, recogemos lo que ella ha dado a conocer sobre su trabajo.

a). La suya es una propuesta basada en *imágenes dadas*, que surge de un interés pictórico vinculado principalmente con la *simplificación*, y que se relaciona con las *sensaciones* que le producen tales imágenes.

Apenas iniciando su carrera, mientras buscaba su propio camino en el arte, Beatriz González encuentra en el periódico bogotano *El Tiempo* una foto que llamaría poderosamente su atención, no por el contenido allí impreso, sino por una serie de detalles que le permitían verla como una imagen marcadamente simplificada. Será esta simplificación –que en el caso comentado obedecía a deficiencias en el proceso de reproducción- la que dará pie a una obra que la pintora titularía como *Los suicidas del Sisga* (1965), una pintura que hoy es considerada como emblemática de su trabajo, la misma que en aquel momento permite a González darse cuenta de que había encontrado su camino, y, que sus exploraciones pictóricas se apoyarían en adelante en la imagen de prensa, y además, que se relacionarían con la simplificación –de la imagen en general-.[280]

[280] La artista realizó en total tres versiones de esta obra. Una imagen de las tres obras simultáneamente exhibidas puede verse en http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Los-suicidas-del-Sisga-III-se-exhibe-en-el-Tate-Museum-de-Londres-.aspx [4 de abril de 2017].

Imagen 43. *Los suicidas del Sisga* (I / 1965) y la fotografía de El Tiempo usada por Beatriz González como referente[281]

Al recordar aquel momento en una entrevista para el periódico *El Tiempo* en la que le muestran que la misma imagen que ella usó como referencia fue publicada inicialmente por el diario *El Espectador*, pero con mejor resolución, González comentó: "Si hubiera visto esto no hago la obra. Yo estaba buscando cómo hacer un rostro y figuras que no fueran Boteros, que no fueran Lucy Tejada y que además fueran pictóricas" (Toro, 2015).[282]

Lo que a González le atrajo de la foto de *El Tiempo* fue justamente que no era una foto detallada. Como ella misma señala, una pareja se hace fotografiar antes de suicidarse, y, cuando acontece su muerte, la foto llega a los periódicos. Al día siguiente,

[281] Fuentes: la pintura (imagen dela izquierda), en https://artesentido.files.wordpress.com/2012/10/los-suicidas-de-sisga.jpg [4 de abril de 2017]; la fotografía del periódico en http://www.semana.com/cultura/articulo/los-suicidas-del-asista-por-beatriz-gonzalez/440364-3 [4 de abril de 2017].

[282] González admiraba a pintores colombianos del momento como Fernando Botero y Lucy Tejada. Sin embargo, aunque sus obras eran un referente alto en su proceso de búsqueda de una propuesta propia, también tenía claro que necesitaba hacer un trabajo que se diferenciara de manera evidente. En esta etapa, la preocupación de González tenía que ver con el volumen, pues las figuras que estaba trabajando "resultaban boterianas y por eso evitaba el volumen, por eso buscaba los cuerpos planos, como papeles mal cortados. Intentaba reducir todo volumen a planos […]" (Chacón, 1994: 15). Todo esto fue lo que ella vio en la foto de los suicidas. "Esas caras planas eran la fórmula que yo andaba buscando", señaló (Chacón, 1994: 15). Beatriz González había encontrado el referente que le permitía resolver el interrogante pictórico en el que venía trabajando.

> El Tiempo la reprodujo y al reproducirla le quitó todos los acentos ¿no?, toda esta cosa que era gris, me dio las pautas para poder hacer el cuadro. Acá están las caras grises, totalmente sacadas de la noticia de prensa, esto es lo que yo les explicaba que esto es pictórico y miren las manos unidas que les decía, las manos se vuelven una sola, y me decían ¿cómo se le ocurrió eso?, y yo decía: no, eso está en la foto. Esta simplificación, a mí lo que me gustó fue la simplificación de los pliegues de la chaqueta, entonces esa es una obra que está basada en simplificaciones, entonces la gente encontró una poesía, hablaban de poesía, pero yo no estaba buscando eso y tengo que ser sincera, yo lo que estaba buscando era como solucionar un problema pictórico.
>
> Beatriz González[283]

Beatriz González había encontrado la manera de resolver el distanciamiento que quería tener con el volumen, y lo había hecho a partir de la simplificación que vio en una imagen de prensa. A partir de aquel momento, sus imágenes se aplanarían, y las fotografías de la reportería gráfica de los diarios se convertirían en uno de sus referentes primordiales.[284]

El proceso creativo es complejo, y no es tan claro qué es exactamente lo que hace que González escoja una u otra imagen o uno u otro elemento de una imagen para sus obras. Veamos lo que González comparte acerca de su manera de trabajar:

> Las fotos que yo escojo, yo corto lo que me gusta, pero las fotos que yo escojo, no son todas las que corto, porque hay unas tan sumamente bellas, que yo no quiero intervenirlas, ni partir de ellas, no es que no me digan nada, es que me parece que es como un irrespeto que son fotos tan maravillosas y tan bien logradas, que yo no quiero eso, en cambio hay una con algunas deficiencias, alguna cosa que me habla la foto a mí, que yo digo, esta es, y así la escojo. El detalle me lleva a pensar, inclusive a veces se me ocurre hasta el color al verlo, se me ocurre esto debe ser verde, esto debe ser de tal color, […], me engancha es un detalle de la foto. Hago un collage de elementos de varias fotos […] y de distintos orígenes de las imágenes para que al tomar una foto yo la intervenga y la haga hablar de otra manera.
>
> Beatriz González[285]

[283] González hablando en video producido por Diego García Moreno (García-Moreno, 2010).
[284] La artista dispone de un archivo personal con cientos de imágenes recortadas de los periódicos. Parte de este archivo fue presentado en la exposición que bajo el nombre de *El segundo original* se llevó a cabo en varios museos y galerías colombianas en 2015.
[285] González hablando en el video "el segundo original" producido por la Universidad de los Andes (Universidad de los Andes, 2015).

Con estas palabras, González nos deja ver que las imágenes impresas tienen para ella una suerte de magnetismo que le lleva a centrar allí su atención, pues en ellas está el que podría ser el detonante más poderoso para activar su proceso creativo.[286] Normalmente esta activación la genera un detalle gráfico vinculado con alguna imperfección del proceso de reproducción. Podemos ver también, que una obra puede estar apoyada en una sola imagen o en la suma de elementos de varias imágenes que no necesariamente proceden de la prensa.

Un elemento adicional a rescatar de estas palabras es, que además de la parte propiamente pictórica -que se deja ver como la prioridad de su propuesta-, hay también un interés en González por hacer un planteamiento relacionado con la imagen como entidad que comunica, pues se refiere a que, como resultado de su intervención, la nueva imagen, su obra, habla de otra manera, es decir, que dice algo distinto de lo que -según su óptica- decía la imagen original.

Una clave para pensar en el interés de la artista por hacer hablar de otra manera a la imagen podemos encontrarla cuando, al hacer un recuento de lo que ha pintado a lo largo de su carrera, se refiere como ejemplo a los detalles de una foto relacionada con una escena particular de una matanza en Segovia (Colombia) y señala: "yo no voy a pintar eso, pero sí quiero pintar la sensación que me produce esa foto, ese contraste, esa ironía. Yo miro la foto y encuentro un misterio" (Ponce de León, 1998: 42).[287] Es decir, lo que hay en sus obras, las formas y colores plasmados según un interés pictórico tienen también una vinculación con algo interno, como es la sensación que la imagen original le produce.[288] Estas palabras nos aportan también otros elementos que captan su atención, como son el contraste y la ironía, aunque podrían apenas ser

[286] Desde los tiempos de formación universitaria, González descubrió que no le interesaba trabajar apoyada en la realidad como referente, sino que le atraía partir de imágenes dadas. Fue un trabajo para su maestro Juan Antonio Roda -realizado a partir de *La rendición de Breda* de Velásquez- el que le permitiría descubrir esta inclinación (Junca, 2011: 14).

[287] González citada por Carolina Ponce de León (Ponce de León, 1998: 42).

[288] Esta vinculación de la imagen escogida, no sólo con factores gráficos que en principio le interesan, sino también con aspectos de su mundo interior es evidente en González. Como señaló en unas declaraciones que retomamos al abordar aspectos que le marcaron, "trato de expresar lo que tengo adentro. Es ir de adentro hacia fuera y no lo contrario. La realidad le deja a uno una cantidad de expresiones que es lo que trato de expresar. El artista debe expresar su mundo particular. Hay una elaboración muy interna. Yo no cojo cualquier foto. Parto de fotos en blanco y negro -pocas veces las escojo en color- […] que se relacionan con lo que estoy expresando" (Revista Semana, 1990: s.p.).

rasgos propios de esa imagen, que en ese momento le atrajeron, más no atributos que siempre le interesen.

A partir de lo que ha dicho la artista, nos quedamos por el momento con que su propuesta surge de un interés pictórico y se basa en imágenes dadas, y, además, que se relaciona con la simplificación gráfica y con las sensaciones que le producen las imágenes de referencia.

b). Le interesa un trabajo *carente de volumen*, pero con espacio, y, que no sea dibujo sino *pintura*.

Hemos retomado en el inciso anterior algunas palabras de González en las que reconoce en *Los Suicidas del Sisga* a la obra que le permitió encontrar la ruta para alcanzar ese objetivo que se había trazado como era tomar distancia del volumen. Refiriéndose al mismo tema, la conversación de la artista con Laverde y Rojas nos aporta elementos adicionales para acercarnos más a su interés plástico. Allí apunta González que con esta obra había logrado rechazar al Botero que le rondaba por encima, que era éste un trabajo "[…] carente de volumen, pero con espacio, porque no era el plano del artista abstracto que llega a la superficie. Eran las caras con los grises que las trataba y con el sistema esquemático que tal vez había heredado del maestro Carlos Rojas", y, resalta, además, que logró en esta obra "una precisión de facciones sin que fuera dibujo, sino pintura" (Laverde y Rojas, 1986: 62). Finalmente sentía que había dejado atrás a Roda y que lograba quitarse de encima su preocupación por ser grande como Botero sin ser Botero, siendo ella misma, Beatriz González (Laverde y Rojas, 1986: 62).

Precisión de facciones, sistema esquemático, carencia de volumen, vemos que son rasgos que la artista busca en su obra, pero cuidándose de que su trabajo sea un trabajo pictórico y no un trabajo de dibujo. Usualmente la pintura se apoya en el dibujo –aunque puede no hacerlo-, entendiendo éste como las líneas que se trazan para hacer una representación. La diferencia entre dibujo y pintura estriba en que esta última "está formada por planos obtenidos de masas de color, mientras que el dibujo está definido por la representación gráfica lineal formada a base de trazos" (Perla de las Parras, 2016: 341), lo que nos conduce a aclarar las palabras de González, quién, consideramos, está entonces expresando que, si bien, por el nivel de esquematismo, de

simplificación, pudiera pensarse en su obra como dibujo, hay en ella un interés por el color como elemento clave en la definición de los planos y figuras que componen su obra.

c). Trabaja intensamente *el color* como parte de su propuesta, y se decanta por los *colores fuertes*.

Son frecuentes las alusiones de Beatriz González a la importancia del color en su trabajo, pero las palabras con las que respondió a la *Revista Semana* cuando se le preguntó sobre el papel que juega en su obra este elemento, nos dan una idea acerca de los colores que le atraen, como también, la manera como éstos se relacionan con su interés por el gusto provinciano. González manifestó: "toda mi vida he usado colores fuertes. Nunca he buscado una paleta refinada. Hay un gusto provinciano por el color. Es una actitud natural de la gente de provincia. Mientras en la ciudad los colores son muy medidos, discretos, en los pueblos pequeños o en el campo ocurre todo lo contrario" (*Revista Semana*, 1990: s.p.).

Más adelante, en la misma entrevista agrega: "mi pintura es muy mental, a base de elaboraciones. Así no sea abstracta, todo en mí es mental, pero a la vez muy sensible hacia ciertos tópicos como el del color" (Revista Semana, 1990: s.p.). Aquella sensibilidad al color que hizo que en su infancia le marcaran los colores de del paisaje y la arquitectura bumanguesa de aquel tiempo, sale a flote en lo que nos dice respecto al color en su obra, un elemento que se manifiesta en ella con intensidad y como resultado de profundas elaboraciones.

Es el color también el elemento que le permite a Beatriz González lidiar con el tema de la muerte en su obra. La pregunta de la *Revista Semana* en otro diálogo con la artista fue directa: "¿Cómo logra hacer arte a partir de la violencia y la muerte?" y esto lo que ella contestó: "[…] lo hago a través del color. Yo siempre he creído que utilizar cierto tipo de colores trae nuevos significados. Cuando uno está pintando grandes dramas el hecho de utilizar ciertos colores se vuelve un símbolo. Esto es muy claro en los cuadros de Van Gogh y de Gauguin" (*Revista Semana*, 2003: s.p.). Sobre este mismo aspecto, González le dice a Katherine Chacón:

> Al entrar en la muerte el color cambia. El color sigue funcionando, pero hay un refinamiento. Es muy difícil de explicar. Proviene quizás del tema del agua. Hice el ahogado y me pregunté cómo contrastar el color del agua con el color vino tinto y el de la sangre. El vinotinto es un color que yo he trabajado siempre; ya no me interesa el anaranjado, ni los colores cromos, al contrario, la paleta se volvió hacia el lado de las sombras.
>
> Beatriz González[289]

Su manera de abordar el tema de la muerte está entonces, según lo que dice González, apoyada fundamentalmente en el color como un portador de significados.

Imagen 44. De la serie Los ahogados: *La pesca milagrosa*, Beatriz González (1992)
Óleo sobre lienzo – 74 x 149 cm[290]

Los cambios que se producen en la propuesta de la artista como consecuencia de la conmoción que le ocasiona lo que hemos referido como *la tragedia del Palacio de Justicia* (noviembre de 1985),

[289] González citada por Katherine Chacón (Chacón, 1994: 14).
[290] Fuente: Imagen y ficha técnica en Museo de Arte Moderno de Barranquilla, en http://www.tradelinkweb.com/MAMB/obras25.htm [10 de mayo de 2017].

tienen entre las variables más impactadas al color, con lo que se reconfirma el peso de este elemento plástico en su trabajo, particularmente en la significación del mismo.

Sobre las variaciones que introduce en su paleta a partir de los acontecimientos de aquel noviembre en Bogotá, podemos complementar lo dicho con este comentario de González:

> Con los hechos del Palacio de Justicia, me di cuenta de que no me podía reír más, comprendí que no había aterrizado en el narcotráfico, en el problema político. Ya no era sólo mirar a los presidentes sino a los muertos de la mafia, entonces cambié el color, tenía unos colores muy llamativos, colores cromos, muy fuertes, amarillo, azul, y no pintaba con blanco, desde el principio supe que el blanco podía sustituirse por un verde manzana. Desde entonces, llegaron los vinotintos, el verde, unos tonos en sordina, ya no era estrambótico mi color.
>
> Beatriz González[291]

La realidad colombiana de finales de los ochenta había tocado a González, y, como ella misma lo expresa en sus palabras, el color cambia a partir de ese momento, su paleta se oscurecerá, y la intensidad de tonos que por años venía usando se reducirá.

d). En su trabajo está siempre latente una exploración acerca del *gusto*.

La obra de Beatriz González ha sido vinculada con lo *colombiano*, y mucho se ha dicho respecto a que en ella se refleja la idiosincrasia nacional. Sin embargo, abundan las declaraciones de la artista en las que revela lo que es un interés más profundo, como es llevar a cabo una exploración sobre el gusto de las personas, desde una mirada centrada en el gusto popular.[292]

María Cristina Laverde en su entrevista a González publicada en 1986 le pregunta a la artista, qué busca al inspirarse en expresiones de la cultura popular, y si su intención va en el sentido de rescatarla, ridiculizarla o exaltarla. La respuesta de González es tajante:

[291] González entrevistada por Daniel Grajales para el diario El Mundo (Grajales, 2014, s.p.).
[292] Es previsible que, en tanto sus observaciones sobre el gusto las desarrolla González en el entorno local, lo que se refleja en sus obras puede relacionarse con una exploración en torno a lo colombiano, pues lo que allí aparece tiene vinculaciones con el gusto local.

> Ninguna de esas tres cosas. A mí lo que me interesa es el gusto. Me interesa el por qué una persona coloca estas cosas y no otras en su casa. Si hubiera sido una artista conceptual, desde el 70 había puesto una tarjeta diciendo: vayan y vean la casa de zutano. Y otra: vayan y vean la casa de fulano. Pero como soy una artista a la antigua necesito pintar y pinto […]. En mí hay una predisposición a mirar el gusto de la gente. Lo que a mí me cuestiona es el gusto.
>
> Beatriz González [293]

Hay entonces una clara inquietud por explorar el gusto de los demás, una inquietud que no parece ser un tema en sí, sino un común denominador que puede aparecer en diversos temas que aborde la artista en sus búsquedas plásticas. Tal es el caso, por ejemplo, del tema de la muerte, uno de los que es recurrente en diferentes etapas de su obra, en el que, como revela en otros apartes de la entrevista con Laverde –en que da continuidad a la inquietud de la entrevistadora sobre la exploración de lo popular-, la inquietud por el gusto no desaparece, sino que es también parte del planteamiento. Dice González:

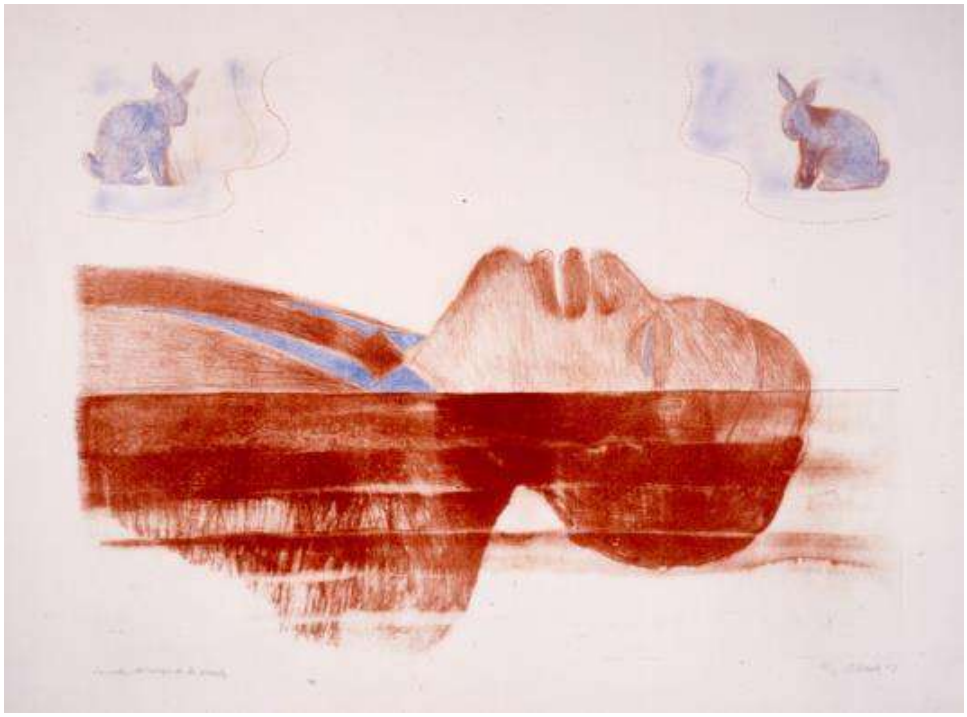
> He trabajado el tema de la muerte muchas veces. Y hay una inclinación por examinar el ambiente en que se presenta un suicidio o un crimen: una camita, una bacinilla y un conejito en calcomanía pegado en la cama. Y ese desorden revuelto con elementos del gusto...El arte no es un camino único, en él confluyen muchos factores. Mi inclinación a mirar la muerte en circunstancias dramáticas puede venir del tener un hermano penalista. Desde joven estoy oyendo sobre crímenes y viendo expedientes. En cuanto al drama ubicado en sectores populares...Yo no había pensado en eso, pero realmente sí. Es así. Tal vez porque implica elementos que pueden ser más definitorios respecto al gusto... Además, el instante de la muerte definitivamente me interesa... Ese instante en que la persona se puso rígida, lívida...
>
> Beatriz González[294]

Con estas palabras, González revela que, en casos como los de crímenes y suicidios, que también le atraen como temas, la exploración sobre el gusto sigue latente y se deja ver en su observación de detalles de la imagen o imágenes de referencia que revelen aspectos del gusto. Incluimos a continuación una de sus obras que pareciera estar vinculada con la muerte -*La isla*

[293] (Laverde y Rojas, 1986: 62)
[294] (Laverde y Rojas, 1986: 62)

del conejo de la suerte- en la que, junto a lo que podría ser un cadáver, aparecen dos conejos en la parte superior, elementos que podrían ser ilustrativos de esa combinación entre el interés por explorar el gusto y el abordaje de diversos temas, entre esos la muerte.

Imagen 45. *La isla del conejo de la suerte,* Beatriz González (1993)
Litografía sobre papel – 100 x 70 cm[295]



e). Su búsqueda tiene que ver también con el estudio de *lo provinciano* como una categoría universal que aborda desde sus observaciones en Colombia.

La revisión que realizamos acerca de la visión del arte en Beatriz González, nos mostró que, entre otros aspectos, es importante para ella trabajar categorías universales, entre las que menciona la de "lo provinciano", una categoría que, como indicó en las palabras que en su momento retomamos, estudia desde sus observaciones de lo colombiano. "Yo sí busco unas categorías que son de provincia [dijo]: la seducción por la fotografía, los problemas del gusto de

[295] Fuente: Banco de la República y Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996: 26.

una provincia, lo que representa la provincia como comportamiento, como actitud mental. Si lo quieren catalogar como arte colombiano, allá la gente que lo hace, pero mi interés es ver cómo se expresa un provinciano, siendo yo una provinciana" (Revista Semana, 1984, s.p.).

Nuevamente podemos relacionar esta faceta de su trabajo con su inquietud por explorar el gusto, con énfasis en lo popular, y, podríamos añadir, en lo provinciano, dos terrenos que no podemos pensar como iguales, pero que mantienen entre sí vasos comunicantes.

f). La *ironía* es natural en su propuesta, es la *temperatura* de su pintura.

En un texto escrito por González en 1973 y recogido luego por el Museo de Arte Moderno la Tertulia de Cali, la artista deja ver que la ironía es uno de los elementos constitutivos de su propuesta. En el documento, González aclara que es inútil pretender asignarle algún propósito a este rasgo crítico de su trabajo, pues para ella, el mismo se da de manera completamente natural, una situación que vincula con la realidad colombiana en la que está inmersa. González da a entender que puede llegar a pensarse que en la ironía de su trabajo puede haber un cierto tono de burla de aspectos de la realidad colombiana que pueden considerarse como cursis, pero aclara, que vive en una sociedad que, más que cursi, es "desmedida", y que, es esa sociedad la que se refleja en su obra, la misma que puede producir risa, como pueden producir risa sus trabajos.

Así se refiere la artista a este aspecto de su propuesta:

> La ironía es la temperatura de mi pintura, es algo natural, como en cualquier cuerpo, de modo que es inútil buscarle finalidad o intención. Otra cosa es que nuestra historia tenga esa misma temperatura y que, cuando se corre el velo de la grandilocuencia, no se puede más que sonreír. Otra cosa es que nuestra manera de vivir tenga la misma temperatura. Mi pintura no es, entonces, la búsqueda de un fin por medio de temas irónicos, sino una pintura con temperatura.
>
> No creo que la sociedad en que vivo sea una sociedad cursi sino desmedida, en todas las proporciones y sentidos […]. Si llamamos a esta sociedad desmedida y no cursi, sí la represento, pues mi pintura tiene el destiemple de lo desmedido.

Beatriz González[296]

La ironía como algo natural en la propuesta de González nos hace pensar en que, para posicionarse en este nivel, la artista se ha ubicado en la modernidad estética, pasando de lo exclusivamente pictórico a lo metapictórico, es decir, se pasa de formas y colores que sirven a la representación y que portan significados de lectura directa, a formas y colores que por sí mismos pretenden significar y que dan pie a nuevas significaciones que demandarán del espectador un acercamiento diferente –más activo- debido a que estará ubicado en los terrenos de la polisemia.[297]

g). Los *títulos* son parte importante de su obra, la redondean.

En la entrevista sostenida con Beatriz González, al preguntarle sobre el calificativo de "conceptual camuflada" que ella se atribuye en su diálogo con el escritor colombiano Juan Gustavo Cobo Borda en el libro *Mis pintores* (Cobo, 2002: 287) –cita que páginas atrás retomamos con otro interés-, su respuesta nos permite darnos cuenta que los títulos son parte clave de su propuesta. La artista le contesta a Borda: "en cierta forma sí [podría pensarse en mí como una suerte de artista conceptual], porque, porque la idea, la idea prima de pronto sobre la obra en sí; entonces yo tengo una idea, y lo cierto es que, fíjese en los títulos de mis obras, son absolutamente conceptuales, y ni me interesaba el arte conceptual, pero sí la posición mía al plantear una obra es absolutamente intelectual" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).

En una dirección similar se orientó su respuesta ante una pregunta de Álvaro Rojas respecto la manera como los juegos de palabras de sus títulos, sus calambures, en cierta manera estimulan al espectador a entrar a la obra. "Tal vez sí, yo pienso que el título redondea la obra" (Laverde y Rojas, 1986: 69).

[296] González, 1976: 2.
[297] Para aproximarnos al concepto de lo *metapictórico* nos hemos apoyado en las ideas expuestas por Octavio Paz en *Los privilegios de la vista* (Paz, 2001: 48-49).

Así pues, para González los títulos son parte integral de la obra, son *paratextos* –toda vez que la redondean, es decir, la terminan, la completan-, no son, como pudiera pensarse, una etiqueta.[298] Además, según la artista, estamos frente a títulos que son el resultado de una síntesis intelectual, encaminada a transmitir una idea determinada que para ella es importante como componente de la obra. No ubica González a la idea condensada en el título por encima de la obra, ni como accesoria, sino como una parte de ella. En este sentido, su intención no es hacer un arte conceptual, y ella lo ha dicho, pero pareciera estar en una frontera en la que se aproxima a aquellos terrenos.

El planteamiento de González respecto a los títulos puede tomarse como uno de los rasgos de su *modernidad,* como lo es también el que presentamos a continuación, es decir, su concepción de la obra desde un posicionamiento intelectual.[299]

h). Su posición al plantear una obra es absolutamente *intelectual*

En el apartado anterior retomamos unas declaraciones de Beatriz González que nos permitieron darnos cuenta del papel que juegan los títulos en sus trabajos. De estas mismas palabras queremos recuperar también aquella parte en que señala que su posición al plantear una obra "es absolutamente intelectual", a las que añadió "Yo soy muy sensible y por eso me sale bien el color y eso, pero el origen está aquí" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de

[298] *Paratexto*: señales accesorias que aportan información y favorecen la lectura. Ejemplo: títulos, subtítulos, epígrafes, cursivas, negritas, etc. Gérard Genette clasifica los *paratextos* como una forma del intertexto. Véase *Palimpsestos* (Genette: 1989).

[299] En ambos casos estamos frente a posturas que coinciden con las ideas que planteara Marcel Duchamp para manifestar su emancipación del arte puramente visual o *retiniano*, y que se exteriorizan en otros intereses vinculados con los que acabamos de señalar, como es el caso de la ironía. Retomamos a continuación a Octavio Paz en *Los privilegios de la vista* ("El castillo de la pureza"), donde refiriéndose a Duchamp, señala tres aspectos que consideramos aplican al caso de González así –véanse las tesis No. seis, siete y ocho de la lista que estamos siguiendo-: primero, que para el artista francés "el título es un elemento esencial de la pintura, como el color y el dibujo"; segundo, que su fascinación por el lenguaje "es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo para destruirlos. El juego de palabras es un mecanismo maravilloso porque en una misma frase exaltamos los poderes de significación, para un instante después, abolirlos completamente"; y tercero, la relación inseparable arte-ironía, dado que para Duchamp, "el arte, todas las artes, obedecen a la misma ley: la *metaironía* es inherente al espíritu mismo" (Paz, 2001: 188-189).

2015). Con esto, González enfatiza que su trabajo es ante todo de corte intelectual, que el origen de su obra radica en un proceso de pensamiento, en la razón, que hay una elaboración mental como punto de inicio.

Podríamos pensar en el interés de González por resaltar el origen intelectual de su trabajo como una manera de diferenciarse de enfoques como el romántico según el cual el arte es visto como expresión de los sentimientos personales, o del enfoque realista según el cual el interés se centra en la representación objetiva de la realidad, o de quienes los consideran asunto de la espontaneidad.

i). Su búsqueda es de orden *estético*, pero, dentro de este marco, una parte de su propuesta, que tiene sus raíces en un llamado *ético* derivado de la realidad colombiana, pone el acento en el *drama* humano.

"Desde el día en que se posesionó Turbay yo empecé a cortar fotos" dice Beatriz González a María Cristina Laverde cuando le preguntó sobre su "fiebre por Turbay", aludiendo a las obras en las que el presidente colombiano Julio César Turbay Ayala es el tema central (Laverde y Rojas, 1986: 67).[300]

Son varias las ocasiones en las que la artista reconoce que su propuesta empieza a presentar cambios en los tiempos del presidente Turbay Ayala, y, al reflexionar sobre ellos, en una mirada hacia atrás, los relaciona con una actitud ética. En el diálogo con Laverde y Rojas, ante la pregunta que acabamos de mencionar, González añadió: "generalmente hay una llamada de atención" y enfatiza más adelante, "hubo como una llamada de atención sobre algo que estaba pasando. Era como un cierto sentimiento de lo ético. Una intuición que me llevó a cortar miles de fotos" (Laverde y Rojas, 1986: 67).

[300] Julio César Turbay Ayala (1916-2005) gobernó Colombia en el período 1978-1982. Su presidencia fue objeto de controversias y escándalos de diversa índole, sobresaliendo los casos de abuso de autoridad. Autores como Michael LaRosa y Germán Mejía describen este período presidencial como caracterizado por "asesinatos extrajudiciales, encarcelamientos ilegales y una mentalidad y atmósfera de 'estado de sitio'" (LaRosa y Mejía, 2013: 117).

La intencionalidad plástica no estará ausente aún en casos como este, pues en la misma conversación que venimos siguiendo, la artista anota:

> Cuando empecé a ver fotos de Turbay, empecé a hilar, inconscientemente, con una cosa que estaba trabajando. Unas ciertas zonas carmelitas como las que me proporcionan las copias heliográficas que me ocupaban en ese momento. No era el volumen de Turbay, que sería el tema presidencial de Botero, era el color que se producía cuando el volumen se aplanaba en la fotografía.
>
> Beatriz González[301]

González encontraba algo plástico –relacionado con el color- en las fotos con la imagen de Turbay, pues aludiendo a las obras que le incluyen comenta: "este trabajo lo hice con mucho sentido plástico. Creo que Turbay tiene una figura muy plástica, más que una figura ridícula" (Laverde y Rojas, 1986: 67). Es la plasticidad la que le lleva a recortar de la prensa las fotos de Turbay, colección que, en la medida en que avanza su gobierno y empiezan a producirse los hechos que serían blanco de la crítica, proporciona a González una fuente de inspiración en la que logra combinar su interés pictórico con aquel sentimiento interior que al mismo tiempo le instaba a pronunciarse -a través de sus obras- ante lo que estaba pasando.

Las líneas que retomamos a continuación confirman, en palabras de la artista, la manera como esta combinación entre lo plástico y la crítica se da en González: "yo lo que coleccionaba eran sus fotos […]: Turbay borracho […], Turbay comulgando […]. Frente a la obra mía sobre Turbay, cualquier persona se da cuenta de que ahí hay algo más que la simple re-creación de una figura grotesca: la irracionalidad de su ejército, la inmoralidad, todo eso está ahí" (Junca, 2014: s.p.).

Los tiempos de Turbay Ayala y los que –en términos políticos- le siguen, los de Belisario Betancur, son tiempos cada vez más convulsionados para la realidad colombiana por cuenta de

[301] (Laverde y Rojas, 1986: 67).

diversos factores, entre estos, los enfrentamientos entre los grupos guerrilleros y los gobiernos de turno, así como la problemática del narcotráfico. Es en esta época cuando Beatriz González da un giro en su propuesta. Como ella misma expresa en el video producido por Diego García-Moreno:

> el decenio más dramático de la historia del país, porque está no solamente el terremoto de Popayán, luego viene el Palacio de Justicia y a los 7 días Armero, luego ya el destape de la mafia, el destape de acabar con los valores morales que la gente está toda comprometiéndose, transigiendo, porque mientras el congreso se entregaba a los mafiosos y pasaba todo eso alrededor de la extradición, los artistas que somos conscientes, nos volvimos un poco como quijotes, nosotros necesitábamos mostrar qué estaba pasando, por lo menos yo me sentía un poco como quijote, eso era…o usted está a este lado o usted está al otro. Hay…hay decenios más ambiguos, este no había que hacer, nosotros, por lo menos yo pienso como artista, estábamos al otro lado y nuestro deber era un poco, a través de la obra mostrar la cantidad de muertos […].[302]
>
> Beatriz González[303]

La intensidad de la realidad permea desde los años ochenta la propuesta de Beatriz González, la ética y los sentimientos guían entonces sus temas y la manera de abordarlos. La artista seguirá fiel a su búsqueda artística desde la plástica, pero su propuesta tendrá nuevos ingredientes. Tal vez sean las declaraciones que González concedió a Melissa Serrato las que mejor resuman este cambio. La artista dijo en 2011, cuando "aparece el dolor [es] cuando yo me pregunto qué es este país y ahí es que empiezo a trabajar con los sentimientos, y eso dura hasta el presente (Serrato, 2011: s.p.).

González, sin embargo, en el diálogo que con ella sostuvimos, es insistente en aclarar que, aun cuando pueda pensarse que, desde el momento del cambio hacia un arte influido por

[302] Los acontecimientos referidos por la artista son: primero, el terremoto ocurrido en marzo de 1983 en la ciudad colombiana de Popayán, que dejó cerca de trescientas personas fallecidas; segundo, la toma del Palacio de Justicia en Bogotá en noviembre de 1985 por parte de la guerrilla del M-19, hecho que culminó, luego de la retoma por parte del gobierno de Belisario Betancur, con la muerte de aproximadamente un centenar de personas y numerosos desaparecidos; y tercero, la avalancha que en noviembre de 1985 arrasó la población colombiana de Armero, hecho en el que perdieron la vida cerca de veinte mil personas.
[303] García-Moreno, 2010.

el dolor y los sentimientos, el énfasis de su propuesta estuviera puesto en la memoria histórica, su interés sigue siendo pictórico. "Uno no está construyendo una obra que tenga que ver con la historia que se está viviendo, eso es un accidente, uno está buscando cosas estéticas" dice la artista, y luego se refiere a su trabajo sobre la tragedia del Palacio de Justicia, como el que pudiera generar mayor confusión en cuanto a la posibilidad de apreciarlos más desde la mirada histórica que desde lo artístico. Comenta Beatriz González:

> el palacio de justicia, ahí hay una relación más fuerte con la historia, pero no con la historia en sí, uno no está historiando, uno está viviendo, entonces uno está, sí uno está viviendo […], sin embargo, cuando yo hago ese cuadro, hago una pintura y hay una idea estética, hacer una pintura, pero se confunde con la historia, ahí es el momento en que más se confunde.
>
> Beatriz González[304]

Los acontecimientos trágicos que marcan la realidad colombiana de los años ochenta, tocan la sensibilidad de Beatriz González, y, según lo que la artista le dice a Katherine Chacón en 1995, su interés temático evidentemente cambia, y tras los asuntos que aparecen en sus obras, subyace un interés por concentrarse en la representación del drama, teniendo en mente una obra de Edgar Degas que guarda en su recuerdo, en la que una mujer que pareciera vivir un drama terrible, mira a una chimenea con una profunda intensidad.

> Yo quiero reflejar ese drama a través de los elementos, quizás eso explique lo del color. No puedo trabajar con colores alegres porque pretendo plasmar el instante del drama. No sé qué tipo de drama sea, la muerte o cualquier otro, pero quisiera expresar esa intensidad. Esta realidad tan fuerte que estamos viviendo quisiera volverla metáfora. Deseo trabajar un lenguaje metafórico, pero no de manera intelectual, sino muy sentida. Alcanzar una metáfora visual que sea sensual, pero que tenga la intensidad del drama.

[304] B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015.

Beatriz González[305]

Con esta declaración, además de aportar información para entender la manera como se produce este cambio en su propuesta -que podría ser el más profundo de su carrera-, es decir, involucrase más con los sentimientos y trabajar en torno al drama humano desde una posición menos intelectual, González evidencia una vez más el papel del color como como uno de los elementos primordiales de su lenguaje visual.

Sobre este aspecto del viraje hacia el drama en la propuesta de Beatriz González, traemos a nuestra reflexión otras palabras de la artista que evidencian la profundidad del cambio, en tanto revelan, que la ironía, lo que otrora fuera "la temperatura" de su pintura, es superada por el dramatismo en esta nueva fase de su trayectoria artística.

En una entrevista para la *Revista Semana* realizada en 1990, cuando se le preguntó si en sus nuevos trabajos el sarcasmo y la ironía -que hasta el momento jugaban un papel clave- se habían perdido, González anotó: "[…] yo pienso que en mi pintura el dramatismo está dominando a la ironía. Ahora el dramatismo prima. Las vigas, los venados que pensaba como un elemento sarcástico al ponerlos en el cuadro se convierten en un elemento dramático, en una alegoría de la muerte. Si hay sarcasmo en el drama, no lo sé" (*Revista Semana*, 1990: s.p.).

Incluimos a continuación dos obras, a la izquierda, *Paisaje pendiente* (2003) en la que tanto la paleta utilizada, como el tema tratado evidencian el cambio al que se refiere González; a la derecha, *Apuntes para la Historia Extensa, continuación* (1968), que deja ver los colores y "la temperatura" –léase ironía- de los trabajos de González anteriores a los años ochenta.[306]

[305] González en entrevista con Katherine Chacón (Chacón, 1994: 15). La paginación corresponde a la asignada en el documento de la base de datos del ICAA (International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston).

[306] En *Apuntes para la Historia Extensa, continuación* Beatriz González cuestiona la sacralización de los llamados héroes de la patria tanto a nivel de la representación, como del tratamiento histórico. Esta obra causó polémica en su tiempo, no sólo por el tema en sí y la manera de abordarlo, sino porque algunos la consideraron como plagio, pues tomaba como referente imágenes del héroe patrio pintadas en el siglo XIX por retratistas de la época como Pedro José Figueroa (1770-1838) y José María Espinosa (1796-1883). Dice la artista que esta obra "era como la burla al establecimiento, a la beatería histórica, y eso no lo soportaron, por eso causó el escándalo" (González Citada por carolina Vanegas en Vanegas, 2006: 105).

Imágen 46. *Paisaje pendiente,* Beatriz González (2003) (izq.)
Óleo sobre tela – 30 x 30 cm.[307]

Imagen 47. *Apuntes para la Historia Extensa, continuación*, Beatriz González (1968) (der.)
Óleo sobre tela – 100 x 120 cm.[308]

j). Su interés por la imagen de prensa se relaciona en parte con la necesidad de *reiterar*, de frenar el vértigo de imágenes para *hacer ver* aquello que considera necesita ser visto.

Los cambios que, desde el llamado de la ética, sufre la propuesta de Beatriz González a partir de los años ochenta, no sólo se manifiestan a través de la manera como los sentimientos y el drama aparecen en su obra, sino también en los criterios que le llevan a usar una u otra imagen de prensa como base de su trabajo. Además de los aspectos particulares de cada imagen, en lo que tiene que ver con la fotografía propiamente dicha y su reproducción, ingresa otro elemento como es la necesidad sentida de hacer ver aquello que el dinamismo del día a día deja atrás.

[307] Fuente: Villegas, 2005: 211
[308] Fuente: imagen en http://www.latinamericanart.com/artworksimages/771/img-01-cd601010-9160-4171-a4e9-2cf3d8e997e8.jpg_[11 de mayo de 2017]; ficha técnica en Villegas, 2005: 58-59.

Aparecen entonces dos ingredientes; el primero, seleccionar aspectos de la realidad nacional que a su juicio deben ser resaltados; y, el segundo, reiterarlos, repetirlos a través de la obra de arte para que no pasen desapercibidos. Afirma González, que a pesar del gran trabajo de la reportería gráfica en cuanto a mostrar la realidad, las imágenes de cada día sepultan las del día anterior, "al otro día todo se olvida"; pero ella, como artista si puede "usar los sistemas del arte […] para que eso [el drama] se fije en la sociedad y se fije en los individuos y que cuente algo del país, no mentiras" (Universidad de los Andes, 2015). González ve en la repetición "una insistencia" para "llegar a describir [lo] que está pasando en el país" (Universidad de los Andes, 2015).[309] Aclara la artista que, más que memoria, su interés a partir de este cambio es "es frenar el vértigo de imágenes, […] fijar la historia, paralizarla […]" (Universidad de los Andes, 2015).

Ya hemos retomado en otra parte de este trabajo, testimonios de González en los que expresa que no está "historiando" y que su interés es estético. Sin embargo, las palabras que acabamos de recoger dejan ver, que el cambio en su propuesta será de tan hondo calado, que las orientaciones hacia contenidos dramáticos surgidas de la manera como le impacta la cruda realidad colombiana, así como la intencionalidad de las mismas, no son un aspecto secundario, y que, por el contrario, parecieran ubicarse en un nivel de importancia cercano al de las ideas estéticas.

k). Su arte puede ser considerado como político porque se dirige a donde está el poder, pero más que político, es un *arte crítico*, un trabajo de denuncia referido a temas universales.

En diferentes declaraciones de Beatriz González relacionadas con la relación arte-política, puede notarse, que pareciera no sentirse muy cómoda con el hecho de que su arte sea calificado como "político". Es posible que su preocupación se relacione con la posibilidad de

[309] González liga este interés por la repetición, por lo que ella llama el "*continuum*" de imágenes, con algo que "viene de atrás", algo que siempre llamó su atención, y que en esta etapa de su obra se entrecruza con su interés por poner en evidencia lo que ocurre en el país. Se refiere a recuerdos de infancia relacionados con objetos en los que determinadas imágenes se repetían una y otra vez. Tal es el caso de un soporte para plantas en la casa de sus padres, en el que una imagen de una niña giraba incesantemente, lo mismo que la imagen de una botella que aparecía en un refresco y se repetía una y otra vez (Universidad de los Andes, 2015).

que tal etiqueta conlleve un desplazamiento de sus intereses estéticos por cuenta de las connotaciones de orden político.

Podemos recoger, por ejemplo, la respuesta de González cuando -vinculándola como una de las pintoras que trabajan temas políticos- le preguntan, cómo explica que en Colombia haya pocos artistas comprometidos con este tema. Su respuesta intenta ubicar su trabajo en el campo de la denuncia en torno a aspectos asociados al poder, que pueden darse en una u otra latitud, y, que, desde su punto de vista, pareciera no considerarlos como un asunto político.[310] Aclara González:

> La temática de la política quedó descartada con los muralistas mexicanos. Pero esto que yo hago es diferente. Me interesa la denuncia, pero no es una denuncia diciendo cosas concretas, sino situaciones un tanto abstractas como el fascismo, la frivolidad, la violencia originada por el poder. Son grandes ideas y no denuncias en el sentido de que subió la leche o el arroz. Son situaciones que se dan casi que en el terreno de las ideas.
>
> Beatriz González[311]

En el mismo sentido se pronuncia en 2010 en el video producido por Diego García-Moreno, donde señala: "Yo creo que la gran cantidad del arte que se hace es político ¿no?, pero más que política, yo creo que, que lo que hay es como una voluntad de querer decir que no se repitan esas cosas ¿no?" (García-Moreno, 2010).

Finalmente, en la entrevista de Hans Ulrich Obrist publicada en 2015, concede un sí para la calificación de su arte como "político", añadiendo inmediatamente una afirmación que pareciera sugerir lo que podría ser una definición de arte político que pudiera cobijarla -si el

[310] Existe una obra de Beatriz González en la que la artista sí considera que trató un tema político concreto de la realidad colombiana. Esta obra es *La constituyente* (1991), un trabajo que marca una excepción en el enfoque dramático que la artista siguió después de los hechos del Palacio de Justicia. "era un tema político [dijo González], no era un tema que tenía que ver con los dramas que yo estaba pintando, por eso cambié mucho los colores, esos se ven muy alegres ¿no?" (García-Moreno, 2010).

[311] Entrevista para la Revista Semana (Revista Semana, 1990: s.p.)

interés fuera ubicarla en esa categoría-. Ulrich le pregunta, "pero tu arte es político", y Beatriz González le responde: "sí, yo creo que está dirigido a donde está el poder (Ulrich, 2015: 36).

Tal vez sean las palabras de González, en su diálogo con Juan Gustavo Cobo Borda, las que mejor resuman su posición frente a este tema. "yo hago arte crítico (y autocrítico) que es distinto", y, refiriéndose a un caso particular, el de su obra *Decoración de interiores* (1981), en la que trata el tema de los escándalos del presidente Turbay Ayala, añade: "lo que tenía que decir lo dije ahí en la cortina, y en tantas otras cosas, antes. Pero yo en realidad no digo nada; las cosas las descubre el público. Yo pinto, y pinto, y pinto" (Cobo, 2002: 290).

Decir si el arte de Beatriz González es o no político, dependerá de la definición que se siga para entrar a hacer esta calificación.[312] Sin embargo, como señala Luis Cardoza y Aragón, refiriéndose a los grandes del muralismo mexicano de la primera mitad del siglo XX, "cuando se reducen con dogmatismos, olvido los dogmatismos y me entusiasma lo que en ellos hay de pintura, sin que en nada me estorbe la prédica" (Cardoza y Aragón, 1989: 45). Es decir, si la mirada a la propuesta es una mirada centrada en sus aspectos plásticos, lo que la misma pueda contener de otros ordenes no es impedimento para apreciarla en sus valores artísticos, sin que, al mismo tiempo, tal interés nos prive de apreciarla "en toda la extensión de su imaginario" (Cardoza y Aragón, 1989: 45).

3.2.2.3.- DORIS SALCEDO

[312] Si, a manera de ejemplo, consideramos los planteamientos del filósofo francés Jacques Rancière (1940), podríamos decir que Beatriz González hace arte político, dado que, para Rancière, la política consiste en "reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos" (Rancière, 2005: 15). Es esto justamente lo que González se propone con su propuesta, hacer ver ciertos aspectos de la realidad que no quiere que pasen desapercibidos, y lo hace a través de lo que Rancière considera como "lo propio del arte", es decir, "practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico" mediante la cual se logra alcanzar formas de visibilidad en las que se recortan "espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular" (Rancière, 2005: 13-15). Dicho de otra manera, a partir de las palabras de González, no desde el estudio de sus obras, podemos decir –retomando a Rancière- que ella se propone, al menos en los trabajos que realiza a partir de los años ochenta, reconfigurar la división de lo sensible mediante la introducción de sujetos y objetos nuevos que permiten hacer visible aquello que no lo era. Bien podría argumentarse que, si González trabaja basada en imágenes de prensa, lo que pretende hacer ver estaba ya en la imagen que usó como referencia, sin embargo, ella es enfática al aclarar que sus obras no reproducen una imagen, sino que toma de una y/o varias imágenes elementos que le permiten construir una imagen nueva a través de la cual hace un planteamiento inédito.

Finalizamos con la escultora bogotana el recorrido que venimos haciendo a las declaraciones relacionadas con el discurso en el que Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo sustentan sus propuestas plásticas.

a). Su propuesta es la de una artista que se considera *política*, una propuesta centrada en la reflexión acerca del impacto de la *violencia* sobre el ser humano. Es una respuesta que, desde la perspectiva de las *víctimas*, da a una realidad como es aquella de la violencia en todas sus manifestaciones, usando como medio el instante efímero en la *imagen poética*.

Doris Salcedo, en conversación con Cecilia Orozco, al tocar lo relativo a la violencia como tema en su propuesta, lo expresa de manera categórica, "la obra que he realizado en los últimos 30 años rota alrededor de ese único tema: la violencia política", afirmando al mismo tiempo, que su "interés está centrado en lo que sucede en los seres humanos asaltados por la violencia" (Orozco, 2016: s.p.).[313]

La artista, quien, en concordancia con su visión acerca del arte, considera que "el buen arte es político" (Londoño, 2013), se asume como una artista política, posicionamiento que manifiesta en su entrevista con Hans-Michael Herzog, en la que deja ver también la conexión entre su trabajo y la vida real, particularmente en lo que tiene que ver con el daño ocasionado a las víctimas de la violencia, aspecto en el que centra su interés de representación.[314] Subraya Salcedo:

[313] Cuando Salcedo se refiere a la violencia alude a todo tipo de atropellos que sufre el ser humano, pero principalmente a aquellos que resultan de abusos ejercidos desde el poder, como pueden ser, el asesinato, la tortura, la detención sin derecho a juicio, el desplazamiento forzado, la discriminación, etc.

[314] Desde su posición frente al arte, Doris Salcedo no se siente atraída por aquellas propuestas ajenas a la realidad, y que se concentran en la exploración de las potencialidades que el medio artístico escogido puede ofrecer. Por el contrario, como lo señalamos cuando abordamos este aspecto, a Salcedo le interesa el arte que se conecta con el mundo que rodea al artista. Subraya la escultora: "creo que el arte más interesante, al menos para mí es el que no es autorreferencial, sino aquel que se relaciona con algo más allá del arte, que está fuera de uno mismo" (Ulrich, 2015: 204). La autodenominación de Salcedo como artista política, como lo podemos notar en las siguientes declaraciones, se relaciona directamente con su preocupación ante la violencia que se genera desde el poder. Dice la artista: "[…] a mí me interesa el arte político porque he centrado toda mi vida en la violencia política, en lo que significa que los que detentan el poder puedan destruir vidas de otros seres humanos, entonces, todas las obras, absolutamente todas las instalaciones que yo hago están íntimamente relacionadas con eso […]" (Londoño, 2013). Estamos entonces frente a una artista que decide ejercer el derecho a manifestar, con su trabajo, la crítica a las actuaciones del poder, un movimiento con el que, en términos de Jacques Rancière, hace uso del arte como una experiencia de disenso,

> Me considero una artista política. Cada vez que trabajo una pieza me refiero a un evento de la vida real, a víctimas reales. Mi gran angustia es ser incapaz de otorgarle dimensión humana a mis obras. Cosas terribles ocurren en el mundo y nuestra capacidad de representarlas es mínima. Carecemos de la capacidad de representar por ejemplo los daños causados por un arma nuclear sobre los cuerpos de las víctimas, sobre el ecosistema, etc. Es difícil para nosotros imaginarlo. Me impresiona nuestra incapacidad para representar su magnitud. Es allí donde uno falla.
>
> Doris Salcedo[315]

Con estas palabras Salcedo delimita su mirada, toda vez que no se muestra interesada en la representación del hecho violento en sí, sino en su impacto, en la magnitud del daño que éste genera en quienes lo sufren. Su pensamiento se dirige entonces hacia las víctimas de la violencia, intentando, según lo mencionado a Cecilia Orozco, "crear imágenes capaces de transmitir la carencia y el vacío que quedan", procurando así, restituir con ellas "el sentido, el significado y la dignidad que la violencia les arrebató a sus víctimas" (Orozco, 2016). Aspectos asociados a la violencia y a la muerte, como dolor, silencio y vacío, se convierten entonces en parte reiterativa de su discurso y en su objetivo de representación a través de un lenguaje metafórico construido desde los materiales y las formas.

"Lo único que me importa [dice la artista] es pensar acerca del dolor y de las esperanzas perdidas de las víctimas […] porque tienes que mirar la muerte a los ojos e incorporar el dolor de todos los que la han sufrido, si quieres representarla" (Orozco, 2016: s.p.).

Para Doris Salcedo el hecho violento no debe ser representado, pero, por otras vías, se mantiene firme en su reflexión en torno a la violencia, pues considera que "nuestra sociedad está

esta última, una acción que está a su vez "en el corazón de la política" (Rancière, 2010: 61). Para el pensador francés, "si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso" (Rancière, 2010: 62).
Salcedo en conversación con Hans-Michael Herzog manifiesta también, que siempre tuvo un acentuado interés político, y que, además, crecer y vivir en América Latina, una zona cargada de tensión social, hace que la asunción de una posición política se convierta en una obligación (Herzog, 2004: 31-32). La paginación referida corresponde a la del documento según la edición del ICAA.

[315] Entrevista con Hans-Michael Herzog (Herzog, 2004: 7).

desensibilizada frente a la mayoría de actos violentos" (Ulrich, 2015: 200).[316] Salcedo concentra su búsqueda en torno a las víctimas, y encuentra que, por esta vía, dejando a un lado el acto violento, se abre paso la posibilidad de que sean ellas las verdaderas protagonistas de su obra. Este es el pronunciamiento de Salcedo en conversación con Cecilia Orozco:

> Me preocupa cómo representar la violencia sin violencia. He tratado de encontrar los límites de su representación. Pienso que la muerte violenta está más allá del alcance del arte y que no debe ser representada porque es la profanación máxima del cuerpo y como tal, escapa a la simbolización. Por eso se dice que en arte la muerte violenta debe ser desplazada, vaciada. Desaparecer para que en su lugar aparezca otra presencia de las víctimas en el espacio y en el tiempo de lo sagrado, después de que fueron bestializadas en el momento de su asesinato. El arte trata de incorporarlas, de nuevo, a la esfera de lo humano.
>
> Doris Salcedo[317]

Cerramos este apartado con una frase de la artista que recapitula en buena parte el interés de su propuesta: "[…] sólo respondo a la violencia con la fuerza de una imagen poética que hace referencia a los homicidios, masacres y torturas" (Orozco, 2016: s.p.).

b). Más que un trabajo sobre la memoria, su propuesta se orienta hacia la reflexión en torno al *cómo* y al *por qué* ocurre el *hecho violento*.

Doris Salcedo no desconoce que su propuesta tenga vinculaciones con la memoria, sin embargo, explica que su propósito va más allá. Para ella, "el rol de la memoria ha sido sobreestimado", y considera que ha habido una especie de fijación con tal enfoque, pero a su

[316] Las palabras citadas las pronunció Salcedo refiriéndose a una acción de duelo realizada en Bogotá en julio 3 de 2007 ante el asesinato de un grupo de políticos colombianos secuestrados por la guerrilla de las FARC. Las utilizamos en un sentido más amplio pues es este el tono que se advierte en diferentes pronunciamientos de la artista en torno a su interés por abordar la violencia. Lo que Salcedo denomina como acciones de duelo son respuestas rápidas –diferentes de sus elaboradas obras- a eventos violentos ante los que siente la necesidad de pronunciarse por la vía del arte. Son varias las acciones de duelo realizadas por la artista ante eventos trágicos sucedidos en Colombia, otra de ellas, la que se llevó a cabo en Bogotá en agosto de 1999 en respuesta al asesinato del humorista Jaime Garzón. En esta última Salcedo comentó "cuando cosas de esta naturaleza ocurren uno es sobrepasado por un sentimiento de impotencia extrema" (Basualdo, 2000: 27).

[317] Orozco, 2016: s.f.

juicio, "la importancia que se le ha dado es un poco excesiva" (Ulrich, 2015: 10). Para ella, es necesario "pensar más allá […], entender y reflexionar sobre lo que los perpetradores han hecho y sobre cómo piensan" (Ulrich, 2015: 190).

Como lo resaltamos en el apartado anterior, la reflexión sobre el hecho violento es su prioridad por encima de la memoria. "La memoria es importante [anota Salcedo], pero yo prefiero pensar, analizar y mirar a la cara a estos horribles crímenes de manera abierta y profunda. Reflexionar, entender cómo pasan las cosas y por qué ocurren es más importante" (Ulrich, 2015: 190).

c). Su obra surge desde la realidad colombiana, pero no le interesa denunciar lo que sucede en su país, sino cuestionar la violencia como una acción que afecta a *la humanidad* entera.

El trabajo de Doris Salcedo surge de la realidad colombiana, específicamente en lo relativo a la violencia que en su tiempo de vida ha afectado al país, de la manera como ésta le impacta y de las investigaciones que realiza en torno a casos concretos. Sin embargo, en entrevista con Charles Merewether, Salcedo aclara que, cuando ella toma el caso de Colombia, lo hace porque es la realidad que mejor conoce, y añade "Yo no hablo de la violencia en Colombia desde una perspectiva nacionalista […]. Yo no estoy interesada en denunciar ante una audiencia internacional lo que está ocurriendo en mi país aquí y ahora. Yo soy consciente de que el arte tiene una capacidad de denuncia precaria" (Merewether, 1998: 142).

Su interés, como lo deja ver en las palabras que citamos a continuación, se encamina hacia la reflexión alrededor de la violencia, de los elementos con ella vinculados, desde una mirada en la que le considera como relacionada con la naturaleza humana, independientemente del lugar en que se presente. Al mismo tiempo, le interesa abordar aquellas acciones que no parecieran contar como violencia, pero que lo son en tanto ocasionan dolor y sufrimiento al ser humano.

> La violencia está presente en el mundo entero y en todos nosotros. Como consecuencia, yo estoy interesada en cuestionar los elementos de la violencia endémica a la naturaleza humana. Crueldad, indolencia y odio hacia otros son universales. Yo busco la posibilidad de hacer conexión entre un evento atroz que acontece en Colombia y la igualmente cruel y dura vida cotidiana que tiene lugar en cualquier otra parte. Tal vez en otras partes esto ocurre en una manera más oculta y sutil, pero no por esto menos dolorosa e injusta.
>
> Doris Salcedo[318]

Aún en el interés por buscar aspectos de la violencia desde una perspectiva de lo universal, la realidad colombiana no sólo es importante para Salcedo por ser un referente apoyado en una realidad que bien conoce, sino también porque siente que únicamente desde éste le encuentra significado a su quehacer artístico. Así lo confirma su comentario a Hans Ulrich sobre el inicio de su obra entre 1984 y 1985 luego de regresar de su maestría en Nueva York. "Solo cuando me empecé a conectar con Colombia pude hacer piezas que tenían significado para mí" (Ulrich, 2015: 189).[319]

d). Su trabajo es el resultado de un proceso de *investigación*, por lo que cada obra está basada en un trabajo de campo concreto, una experiencia de acercamiento a víctimas de *casos* específicos de violencia, que combina con las reflexiones que surgen de su acercamiento a la *filosofía* y la *poesía*.

La obra de Doris Salcedo, como ella misma lo apunta, no se basa en su experiencia de vida, sino en la de otro (Film and arts, art:21, s.f.). Sin embargo, el acercamiento a la experiencia del otro, que es siempre una víctima de la violencia en cualquiera de sus manifestaciones, implica

[318] Salcedo en entrevista con el historiador y curador de arte Charles Merewether (Merewether, 1998: 142). Texto publicado en inglés. La traducción es nuestra en todas las citas que se relacionen con esta entrevista.
[319] Aunque la realidad colombiana es el referente central en Salcedo, algunos trabajos se apoyan también en otras realidades. Tal es el caso de la obra *Disremembered* (2014), "una referencia a las palabras 'desmembrado' y 'recuerdo', representado por esculturas con forma de túnica de seda con hilos cosidas con 12.000 agujas e inspirado en encuentros en Chicago con madres que han perdido a sus hijos por la violencia con armas de fuego" (Revista Semana, 2015: s.p.). Salcedo comentó a Hans-Michael Herzog en 2004 que las condiciones de inseguridad en Colombia le llevaron a explorar casos de violencia en otros países, encontrando "cantidades apabullantes de personas a quienes se les vulneran sus derechos" (Herzog, 2004: 14).

para Salcedo un proceso de investigación que es el fundamento de cada pieza que elabora y de cada una de sus instalaciones.[320]

A manera de ejemplo, en lo tocante a la relación de cada obra con investigaciones y testimonios sobre casos concretos de diferentes formas de violencia, podemos mencionar la obra *Plegaria muda* (2008-2010), un trabajo que, como lo revela la artista, se origina en una investigación que tiene que ver con un grupo de madres que buscaban a sus hijos desaparecidos, en la que se encuentra con el momento en que, dice Salcedo, "los paramilitares confesaban por primera vez sus crímenes y empezaban a dar las coordenadas de donde enterraron a sus víctimas", lo que permite a las familias encontrar las tumbas de sus seres queridos y "cavar, cavar con locura" (Ulrich, 2015: 201).

El siguiente fragmento de la conversación que Doris Salcedo sostuvo con Carlos Basualdo es ilustrativo de la manera como Salcedo desarrolla su trabajo.

> Todos los trabajos que he hecho hasta aquí contienen evidencia de primera mano de una víctima real de la guerra en Colombia. Yo he buscado tales víctimas, las he entrevistado y he intentado estar tan cerca de ellas como ha sido posible. Yo trato de aprender absolutamente todo acerca de sus vidas, sus trayectorias, como si yo fuera un detective juntado las piezas de un crimen. Yo tomo conciencia de todos los detalles de sus vidas. Yo no puedo realmente describir lo que me ocurre porque no es racional: en un sentido, yo me convierto en esa persona, hay un proceso de sustitución. Su sufrimiento se vuelve mío; el centro de esa persona se vuelve mi centro y yo no puedo ya determinar donde realmente está mi centro. El trabajo se desarrolla a partir de esa experiencia. De esta manera los elementos con los que yo trabajo son aquellos que estarían disponibles para esa persona. Desde este punto de vista, la pieza se forma sola.

[320] Las víctimas de la violencia constituyen la razón de ser de la obra de Salcedo, es a ellas a quienes la artista dedica sus obras. Su posicionamiento en este aspecto, como ella lo comenta, tiene que ver con "contar la historia desde la perspectiva de los derrotados" (Ulrich, 2015: 202).
Salcedo, en su concepción sobre la violencia sigue a Emmanuel Lévinas, quién, según ella, plantea que: "la violencia no es sólo matar o herir, sino que la violencia es impedirle a una persona que continúe con su vida, que sea lo que desea ser. Una persona tiene un determinado camino y un evento violento le impide continuar con esa vida, le deforma la vida. Este es el aspecto de la violencia que más me interesa. Y si la vemos desde esta perspectiva, comprobaremos que la violencia persiste en todo el mundo [...]. En todas partes inclusive en el primer mundo, encontramos lugares inhumanos en los que la vida de las personas, como ellas la deseaban, es imposible. La violencia es universal" (Herzog, 2004: 14).

Doris Salcedo[321]

Imagen 48. *Plegaria muda*, Doris Salcedo (2008-2010)
Madera, cemento, tierra y pasto – 164 x 214 x 61 cm cada pieza / Instalación: dimensiones variables[322]

Es evidente que estamos frente a una propuesta que, según su autora, surge de la investigación, entendida ésta como un trabajo de campo con personas que han sufrido los efectos de la violencia, mismo que da lugar a una experiencia en la vida de la escultora en la que el eje central pareciera ser la interiorización del dolor del otro. Es ésta última vivencia la que activa el proceso creativo, aquella en la que Salcedo intenta ponerse en el lugar de la víctima.[323]

[321] Doris Salcedo entrevistada por Carlos Basualdo (Basualdo, 2000: 9). La paginación anotada corresponde a la del documento según la edición del ICAA.

[322] Fuente: imagen panorámica en http://www.revistaarcadia.com/impresa/arcadia-sugiere/articulo/arcadia-sugiere/35744 , y el detalle en http://arteflora.org/2014/02/doris-salcedo-plegaria-muda/ [27 de abril de 2017]. La ficha técnica en Ulrich, 2015: 202.

[323] Podemos complementar este resumen del proceso creativo que sigue Salcedo con dos observaciones que consideramos son básicas para acabar de entenderlo: la primera, una aclaración que le hiciera a Charles Merewether en la conversación sostenida en 1998, respecto a lo que no es su propósito en cuanto al uso de los testimonios de las víctimas en los que apoya su obra: "mi trabajo como artista no es ilustrar estos testimonios" (Merewether, 1998: 141); y el segundo, que si su experiencia personal frente a los testimonios es la que activa el proceso creativo, como ella misma lo dice, "el trabajo es definitivamente definido a partir de la naturaleza de la terrible experiencia de la víctima" (Basualdo, 2000: 13).

Un proceso que Salcedo considera como no racional, se junta con la reflexión intelectual, pues la experiencia con las víctimas es combinada por Salcedo con sus lecturas de pensadores como Jean Améry, Primo Levy, Emmanuel Lévinas, y -sobre todo- el poeta alemán Paul Celan, conjugando así –con sus propias cavilaciones- los cuestionamientos sobre los hechos violentos y las razones por las que ocurren.[324]

[324] En el discurso de Salcedo abundan las referencias a diferentes pensadores con los que apoya teóricamente sus reflexiones. Entre estos sobresalen el poeta alemán de origen judío Paul Celan (1920-1970) y el filósofo lituano –también de origen judío- Emmanuel Lévinas (1906-1995), ambos víctimas y sobrevivientes de la persecución nazi, al igual que Jean Améry (1912-1978) y Primo Levi (1919-1987), con lo que se hace evidente el expreso interés de la artista por acercarse a las ideas de quienes sufrieron la violencia –en este caso el denominado Holocausto- y sobrevivieron a ella. Además de estos, son frecuentes las citas de Salcedo a autores diversos como: Walter Benjamin (1892-1940) –también perseguido nazi-, Georges Bataille (1901-1962), Franz Kafka (1883-1924), Jacques Lacan (1901-1981) y los contemporáneos, Jacques Derrida (1930-2004) y Alan Badiou (1937), entre otros.

El poeta Celan es en este campo de la teoría quien ejerce la principal influencia en Salcedo, y esto tiene que ver con la manera como trabaja el dolor, pero también con la forma de su escritura, fundamentalmente su "economía de términos". Dice Salcedo a Hans Ulrich cuando hablan sobre los autores de mayor influencia en ella: "Efectivamente Paul Celan, por sus experiencias y la precisión de su pensamiento, ha sido la principal influencia de mi trabajo. Si quitas una coma de uno de sus poemas, o tan solo una palabra, el significado desaparece. Creo que su economía de términos ha sido esencial en mi obra. Él se cuestionaba e intentaba entender continuamente lo que le había ocurrido. Para mí ha sido inmensamente útil leer a Celan, de la misma forma en que ha sido inmensamente útil leer a otros sobrevivientes. Sus profundas reflexiones sobre lo sucedido en el Holocausto han sido esenciales para mi trabajo. Se ha publicado mucho sobre la violencia, pero raramente ha sido tan profundamente analizada como en los textos de Jean Améry o Primo Levi, por mencionar solo a dos […]. Siempre he tenido la necesidad de aprender, de conocer, de descubrir: necesito estudiar. Me gusta conectar a todos estos filósofos, poetas y escritores con lo que hago como escultora, al igual que con los testimonios que recibo de las víctimas de la violencia. Todas esas voces se hacen presentes de forma simultánea en mi trabajo" (Ulrich, 2015: 190-191).

Doris Salcedo considera que "el dolor de Celan es mucho más cercano a la experiencia del tercer mundo, a la experiencia de la guerra", y piensa, además, que el momento histórico y social que se vive en Colombia se relaciona "con la obra de Celan de una forma más directa. Existe una conexión directa con el dolor, con la muerte, con la violencia, con la tortura, y sobre todo con el destierro. Yo he estado entrevistando a niños huérfanos [comenta Salcedo], no sólo huérfanos de padres, son seres que viven en orfandad de estado, de todo. Celan es la orfandad total" (Herzog, 2004: 19-20). El documento citado está ubicado en la página del Archivo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX del ICAA (The International Center for the Arts of the Americas), instituto de investigación del Museo de Bellas Artes de Houston. En todos los casos en los que citemos documentos descargados de este archivo, a menos que indiquemos lo contrario, la paginación referida corresponderá a la asignada por la edición del ICAA. Hacemos esta aclaración debido a que algunos textos del ICAA cuentan con doble paginación, la del documento según su fuente original y la asignada por el ICAA. El caso de la entrevista de Herzog a Doris Salcedo es un ejemplo de esta situación.

Retomamos a continuación un poema de Celan en el que consideramos se recoge –como en muchos otros- parte del dolor con el que asociamos las palabras de Doris Salcedo:

> LA ESCLUSA
> Sobre todo este duelo
> tuyo: ningún
> otro cielo.
> Ante una boca,
> para la que era una palabra entre mil,
> perdí -
> perdí una palabra,
> que me había quedado:
> hermana.

Respondiendo a una pregunta de Hans Ulrich sobre la influencia en su obra de los textos de Celan, Améry y Nancy, dice la escultora bogotana:

> esa clase de lectura ha sido muy importante para mí desde el principio, pues no quería hacer obras basadas exclusivamente en lo que sentía o sabía […]. Me gusta conectar a todos estos filósofos, poetas y escritores con lo que hago como escultora, al igual que con los testimonios que recibo de las víctimas de la violencia. Todas esas voces se hacen presentes de forma simultánea en mi trabajo.
>
> Doris Salcedo[325]

Hacer un arte que no surge únicamente del sentimiento o del conocimiento, sino del pensamiento es uno de los principios sobre los que trabaja Salcedo. En su proceso creativo ocurren muchas cosas en simultaneo. Señala la escultora que, entrevista a las víctimas, lee filosofía y poesía, y también dibuja, luego añade, que es a través del dibujo que piensa sus trabajos (Ulrich, 2015: 191).

Pareciera que, en Salcedo, más que una búsqueda de tipo estético, estuviera por encima de ésta la expresión de una reflexión sobre la realidad en lo referente a la violencia. Una reflexión que se concreta en ideas que son el resultado de la combinación, por una parte, de los

---

Ante
múltiples dioses
perdí una palabra que me buscaba:
Cadish*.
A través de
la esclusa tuve que pasar
para salvar la palabra de vuelta,
hacia fuera y más allá de la corriente salada:
Yiskor**.
* Oración ritual judía para los muertos.
"* Oración fúnebre judía no ritual.

Paul Celan (Celan, 2002: 160)

Para acercarse a la relación entre la poesía de Celan y la obra de Salcedo, puede verse la exploración realizada por Ángela María Lopera M. en el ensayo titulado *La traducción entre Paul Celan y Doris Salcedo El diálogo que se encamina* (Lopera, 2015: 31-48).

[325] Ulrich, 2015: 191.

pensamientos derivados de la lectura de autores afines a las preocupaciones de la artista en torno a este asunto, y por otra, de las ideas –y sentimientos- que afloran en la artista desde las experiencias vividas en el curso de investigaciones concretas por ella realizadas sobre el mismo tema, que más que artísticas podríamos considerar como antropológicas.

Sin embargo, Salcedo revela que las ideas que nutren su obra se convierten en dibujos, y que son éstos los que dan pie a la materialización de las mismas en sus esculturas e instalaciones, con lo que, además de darnos a conocer su manera de trabajar, nos deja ver también, que en sus trabajos hay una intencionalidad en torno a un contenido específico que se enmarca dentro de la relación arte-vida, que se combina con exploraciones en torno a los medios usados. Es decir, en la obra hay una idea –no artística- elaborada, que ella muda hacia unos materiales y configuraciones determinadas, y que, a pesar de la intencionalidad artística de este complejo proceso de concreción netamente plástico, pareciera ser que es esta idea la que le otorga una determinada naturaleza a la obra, y por lo mismo, lo primordial en ella.

Con estos planteamientos Salcedo se ubica en los terrenos de la conceptualización en el arte, y del arte como filosofía, una herencia de los grandes cambios introducidos en el arte del siglo XX por artistas como Marcel Duchamp, quién, como señala Simón Marchán Fiz, consideraba "el arte no tanto como cuestión de *morfología* como de *función,* no tanto de apariencia, como de operación mental (Marchán Fiz, 2012: 376).[326]

e). La *fragilidad* de la vida y la *vulnerabilidad* del ser humano son dos aspectos esenciales en su propuesta.

Partiendo de sus reflexiones en torno a la violencia, la fragilidad implícita en la vida es otra de las preocupaciones de Doris Salcedo, y sus esfuerzos para hacerla manifiesta en sus obras se concentran en los materiales y en la constitución misma de las piezas. Sobre este rasgo de su propuesta comenta Salcedo: "Yo no estoy construyendo monumentos de bronce o mármol sino produciendo trabajos que se refieren a algo extremadamente privado, que nos retan

[326] Salcedo, como artista del siglo XX que es, reconoce el impacto de Duchamp en su generación, sin embargo, puntualiza que su perspectiva va más allá de los intereses del artista francés en lo relativo a que para ella es necesario "conectar el aspecto político", pues "el juego intelectual no es suficiente". (Ulrich, 2015: 202).

constantemente en virtud de su fragilidad" (Basualdo, 2000: 27).[327] Acto seguido, Salcedo amplía el porqué de su preocupación en torno a la fragilidad, y lo plantea como una reflexión acerca de la delicadeza de la vida humana. "Esta fragilidad es un aspecto esencial de las esculturas. Ellas pueden ser afectadas por alguien que se les acerque demasiado; ellas nos muestran cuán frágil otro ser humano puede ser. Yo estoy hablando de la fragilidad de la caricia que pasa" (Basualdo, 2000: 27). Para Salcedo, podríamos ser mejores seres humanos si entendiéramos la fragilidad de la vida.

Sobre la vulnerabilidad, otras de las preocupaciones de Salcedo, comenta la artista que, en su interés por hallar lo puramente humano y evidenciarlo, ha encontrado que este "aspecto común en todo ser humano es precisamente nuestra gran vulnerabilidad, somos seres finitos y por lo tanto vulnerables" (Herzog, 2004: 14).

f). Cada una de sus obras es un esfuerzo humano por restaurar la *presencia* de la víctima *ausente* a través de una imagen *evanescente*.

Ausencia y presencia, dos elementos que por definición podrían pensarse como contrarios, nutren la obra de Salcedo según lo que la artista expresa cuando, al opinar sobre algunas de sus piezas -en este caso las que incluyen muebles intervenidos con concreto-, señala lo siguiente: "más que piezas inertes, silenciosas, las veo como actos, acciones inútiles, como si pudiéramos recomponer o remendar la realidad. Son un esfuerzo humano por restaurar la presencia de la víctima en nuestro presente. Estas piezas para mí son pura ausencia" (Ordoñez, 2011).[328]

En el mismo sentido, Doris Salcedo habla sobre las obras que realizó a partir de la tragedia del Palacio de Justicia (Bogotá, 1985), recalcando que, cuando va a elaborar en su trabajo

[327] Texto en inglés en la fuente citada. La traducción es nuestra en todas las citas que se relacionen con esta entrevista entre Carlos Basualdo y Doris Salcedo (Basualdo, 2000: 1-30).

[328] Salcedo en comentarios de viva voz acerca de su propuesta, recogidos en formato de video por Jacquie Ordoñez a partir de una conferencia de la artista en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá (Ordoñez, 2011). Esta conferencia fue publicada por esferapública -portal de discusión sobre la actividad artística- en http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-habla-sobre-su-obra-en-la-tadeo/ . Transcripción de Jaime Gómez Prada.

"un acontecimiento pasado, cuyo recuerdo ha sido deliberadamente borrado, cuando el lugar y los objetos que preservan las huellas de la violencia han sido destruidos para imponer olvido", sigue el consejo de Paul Celan, lo que quiere decir, intentar "convertir este olvido intencional en una presencia obstinada que se mantiene ahí" (esferapública, 2009).

Pareciera que, en esta parte de su discurso, Salcedo siguiera a Jacques Derrida y su cuestionamiento a las oposiciones binarias, toda vez que no se aprecia en sus palabras un interés por marcar una frontera de oposición entre presencia y ausencia, sino que, por el contrario, las ubica en el mismo plano, presencia como ausencia, ausencia como presencia. La *diferencia* entre significante (presente) y significado (ausente) que no permite en la modernidad que las palabras sean las cosas. [329]

Según la artista, la manera como intenta hacer realidad esta intención -en torno a la presencia de la víctima ausente- es abordando en la obra "algo que está realmente en el proceso de desvanecerse […], es una realidad medianamente presente" que el espectador nunca logra percibir como algo concreto (Basualdo, 2000: 21).
En este propósito, Salcedo se apoya en aspectos como la precariedad. Dice Salcedo:

> la precariedad es esencial […]. Yo trabajo con lo que puedo. En algunos casos, las situaciones son tan precarias que uno se reduce a trabar con materiales del cuerpo mismo -cabello, hueso- no hay nada más. La precariedad extrema produce una imagen paradójica, que no está definida; una imagen en la que la naturaleza del trabajo nunca está completamente presente. Es indeterminada, así que el silencio es todo lo que hay.
>
> Doris Salcedo[330]

[329] Jacques Derrida (1930-2004) en su texto *De la gramatología* (Derrida, 1986), hace una reflexión, acerca de las relaciones entre los signos lingüísticos y los signos gráficos, a partir de la cual, cuestiona la manera como muchas oposiciones han sido naturalizadas, con tendencia a la imposición de una de las partes sobre la otra (Derrida, 1986). Derrida es uno de los autores recurrentes en el discurso de Salcedo. Un concepto adicional del autor, implícito en los planteamientos de la artista, es el de *hospitalidad* (Derrida, 2006), que tiene que ver con la apertura incondicional al otro –la hospitalidad como otredad-, donde de nuevo aparece el cuestionamiento al dominio entre las partes arriba señalado. Es evidente que este es un tema capital en su propuesta plástica.
[330] Salcedo en conversación con Carlos Basualdo (Basualdo, 2000: 20).

g). Los materiales y objetos que usa, y la manera de trabajarlos, conducen a una *metamorfosis* a partir de la cual construye una *imagen* en la que la presencia de lo *humano* se combina con la aparición de lo *inhumano*. La desorientación como consecuencia del *shock* producido por la violencia.

La diversidad de elementos y materiales que pueden estar presentes la obra de Doris Salcedo es muy amplia, o podríamos decir inagotable, dado que no hay en ella preferencias en este aspecto. Será el proceso de investigación que acompaña a cada uno de los trabajos el que, combinado con la vivencia de la artista frente a ese caso particular, le orientará en la definición de los elementos y materiales a utilizar. Según comenta Salcedo, ella cambia "los materiales porque cada pieza debe ser fiel a la experiencia de la víctima. Siempre hay algo que se relaciona con el testimonio de cada una" (Ulrich, 2015: 201).

De igual manera, en lo que tiene que ver con la forma en que cada material será usado y en el papel que desempeñará en la obra, señala Salcedo, que le gusta "pedirle a los materiales cosas inesperadas", y que además "no existe una idea preconcebida acerca de la utilización o función de los materiales" (Herzog, 2004: 28).

Doris Salcedo no cree en la libertad del artista y lo ejemplifica con el caso de su obra *Atrabiliarios* (1992-1993) en la que entre los elementos utilizados aparecen zapatos que luego son insertados en nichos que se cubren con fibra animal cosida con hilo quirúrgico. Dice DS:

> En este caso, la selección de los objetos no tuvo nada que ver con una decisión artística. Mientras investigaba casos específicos de desapariciones yo descubrí que la única característica común a todos los casos, que posibilitaba la identificación de la persona desaparecida descubierta en una tumba común, eran los zapatos de cada persona. Los zapatos representan rastros de la trayectoria que condujo a la víctima a una muerte trágica. Yo trabajé con hechos y con la experiencia de las familias. Como dije antes yo no creo en la libertad artística. Yo hago lo que tengo que hacer o lo que puedo posiblemente hacer.

Doris Salcedo[331]

Así como la elección de los elementos y materiales que forman parte de las obras es el resultado de reflexiones concretas relacionadas con casos específicos sobre los que Salcedo esté trabajando, el tratamiento que se da a cada uno de ellos obedece a la misma lógica, tal y como lo explica la artista en su dialogo con Hans-Michael Herzog, en el que emplea como ejemplo la obra *Noviembre 6* (2001) –véase la imagen 49- :

> Esta obra tiene que ver con la idea de la desorientación: cuando ocurre un evento violento, quedas completamente desorientado. Si tenías una casa, ya no la tienes; una familia, ya no la tienes; la calle conocida que de pronto se destruyó..., la guerra es la desorientación total. El metal en esta obra está tratado de tal manera que parece madera; es una obra que simultáneamente sugiere y niega el material de cual está hecha. Esto evidentemente ya no es ni madera ni metal. En esta obra los materiales se comportan de maneras que les son ajenas. La forma es una forma común, conocida, todos sabemos qué es un asiento; sin embargo, es monstruosa, vuelvo a la noción de criatura o de insecto. Posee elementos antropomorfos, la escala... Todos esos elementos la misma pieza los contradice.
>
> Doris Salcedo[332]

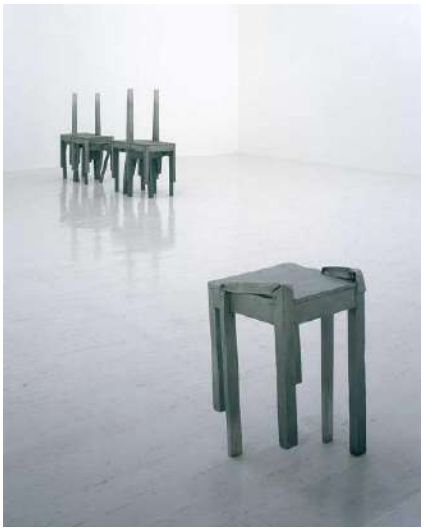
Una de las maneras como Doris Salcedo entiende la violencia es como desorientación, cuando la violencia se produce, dice, "no hay posibilidad de orientarse".

Desde las palabras de Salcedo podemos entonces conocer que, en su proceso creativo, unos elementos y unos materiales son transformados en función de intereses de significación concretos que resultan de las investigaciones que acompañan cada trabajo. En la pieza del ejemplo, es claro que no es fácil precisar dónde está la espalda o el frente de la silla, igual que sucede, según la artista, con las características de los materiales, allí está plasmada la violencia desde su mirada.

[331] Doris Salcedo en conversación con Carlos Basualdo (Basualdo, 2000: 12).
[332] (Herzog, 2004: 24-25).

Aún dentro de la amplia gama de posibilidades en cuanto a los elementos, materiales y tratamientos que en ellos usa Salcedo, puede advertirse en sus palabras, que existen en su trabajo algunas constantes en función de unos determinados sentidos. Este el caso de la importancia de las superficies y del tratamiento de las mismas en su trabajo.

Imagen 49. *Noviembre 6*, Doris Salcedo (2001)
Madera, acero inoxidable, plomo y resina – Instalación: dimensiones variables[333]



Las superficies en Salcedo están vinculadas con sus reflexiones acerca de fragilidad de la vida y la vulnerabilidad del ser humano, y por esta razón, le interesa que, independientemente del material usado, éstas resalten esa condición de delicadeza.[334] En correspondencia con este

[333] Imagen en http://www-tc.pbs.org/art21/files/images/salcedo-photo-020.jpg [1 de mayo de 2017]; ficha técnica en Bal, 2014: 181.

[334] Al ser cuestionada por Hans-Michael Herzog sobre la importancia de la superficie en obras en las que ésta pareciera ser relevante, como pudiera ser el caso de la Instalación para la octava Bienal de Estambul (2003), Salcedo es enfática en afirmar que las superficies son importantes en todas sus obras; y sobre la obra de Turquía, anota que, "la idea de superficie está en todo el trabajo, es una idea obsesiva, la obra es el límite mismo. Esa línea que divide vida y muerte, oscuro y claro, conocido y desconocido, ese límite preciso es una superficie donde está todo inscrito" (Herzog, 2004: 31). El documento citado está ubicado en la página del Archivo digital de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX del ICAA (The International Center for the Arts of the Americas), instituto de investigación del Museo de Bellas Artes de Houston. En todos los casos en los que citemos documentos descargados de este archivo, a menos que se indique lo contrario, la paginación referida corresponde a la asignada por la edición del ICAA. Hacemos esta aclaración debido a que algunos textos del ICAA cuentan con doble

propósito, en trabajos como los que la escultora ha realizado con muebles intervenidos con concreto y otros materiales –véase la imagen siguiente-, lo que se propuso fue "traer todo a la superficie, una superficie que se enfrenta al espectador de manera directa" (Herzog, 2004: 16). Manifiesta Doris Salcedo:

> Para mí una superficie es lo esencial y eso lo conecto siempre con la vulnerabilidad, con nuestra fragilidad, con nuestra condición humana. Por eso trabajo texturas que son frágiles a pesar de ser cemento, o frágiles a pesar de ser acero. Me interesa marcar esa fragilidad. Dejar esa huella de la fragilidad siempre presente. Pero, es verdad tienes toda la razón, eso es pictórico. Creo que es ahí donde surge el sentido de la obra, más que en la forma.
>
> Doris Salcedo[335]

Como ya lo anotamos, para Salcedo "no existe una idea preconcebida acerca de la utilización o función de los materiales", y por lo mismo, le gusta pedirles "cosas inesperadas", con lo que, al menos desde lo que la artista revela sobre su forma de trabajar, podemos relacionar sus trabajos con las obras *inorgánicas* a las que se refiere Peter Bürger –*Teoría de la vanguardia*- cuando escribe acerca de los trabajos vanguardistas.

Según Bürger, en la obra *inorgánica*, la relación material-significado -que para el clasicista implica vincular un material con un significado dado que le confiere su valor-, no contempla significados preestablecidos, sino que éstos son asignados por el creador a aquello que para él es inicialmente un "signo vacío" (Bürger, 2000: 133), es decir, el artista de vanguardia arranca los materiales de un contexto dado en el que éstos cumplen una determinada función y adquieren un significado, y se atribuye el derecho de darles un nuevo uso y significación. Esta manera de trabajar, propia del artista de vanguardia, coincide con lo expresado por Salcedo sobre su proceso creativo y la ejecución de sus obras.

paginación, la del documento según su fuente original y la asignada por el ICAA. El caso de la entrevista de Herzog a Doris Salcedo es un ejemplo de esta situación.

[335] Herzog, 2004: 28.

Igualmente, vemos en Salcedo otra coincidencia con los planteamientos de Bürger en torno a la obra de arte vanguardista –*inorgánica*- en lo que tiene que ver con su interés por hacer notar aspectos tales como las fusiones de materiales, las transformaciones que estos sufren y las nuevas superficies que aparecen. En otras palabras, en lo que respecta a la apariencia, mientras en la obra orgánica –Bürger- se pretende dar la apariencia de natural –que no se note el artificio-, la vanguardista, "se ofrece como producto artístico, como artefacto" (Bürger, 2000: 136) en el que se deja ver que se trata de un discurso fragmentario, una obra "montada sobre fragmentos" (Bürger, 2000:133).

Imagen 50. Sin Título, Doris Salcedo (2001)
Madera, concreto, tela – 183,5 x 99,5 x 33 cm[336] (vista frontal y detalle)

Las esculturas de Salcedo, desde su misma constitución, como lo podemos advertir en las palabras de la artista que citamos a continuación, no podrán evitar la disrupción, no podrán evitar que se note el artificio, pues, en un arte que por principio está directamente vinculado con la realidad y en ella esta situación es patente. Esto es lo que resalta Salcedo:

> […] la realidad está siempre perturbada, siempre interrumpida. En otras palabras, no es simplemente una mezcla, sino una cruel yuxtaposición de cosas luchando violentamente por

[336] Imágenes de la pieza y del detalle en http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/ [11 de mayo de 2017]; ficha técnica en Bal, 2014: 118.

> manifestarse simultáneamente. Esto me impulsa a construir mis obras en una manera paralela: estas imágenes misteriosas son un resultado de la mezcla de materiales que provienen de realidades opuestas".
>
> Doris Salcedo[337]

Una búsqueda de materiales y objetos en la que no hay limitaciones para los insumos, las mezclas, fusiones y trasmutaciones de los mismos; el abandono de cualquier limitación en la configuración; la *monstruosidad* de sus formas, que deja atrás el estatuto convencional de la obra de arte y plantea nuevas discusiones en torno a la *belleza*; el esfuerzo por impregnar de conceptos las formas –*desorientación*, *vulnerabilidad*, *fragilidad*, *caos*-; la preocupación por las superficies en las piezas elaboradas; todo esto nos lleva a pensar que, si bien su arte está fundamentado en ideas que son parte vital de la obra, finalmente, es la forma lo que tiene la artista para transmitirlas, es la *forma* el *aparato de significar,* es la forma lo que hace de Salcedo una artista, pues es allí donde ella pone a prueba su capacidad creadora a partir de unas determinadas ideas que le sirven de punto de partida.[338]

h). La presencia del trabajo *manual* en su obra no es casual, es una manera de expresar su rechazo al racionalismo.

Doris Salcedo comenta con Carlos Basualdo su posición respecto a considerar al "artista como un pensador consciente de los cambios en la sociedad, pero al mismo tiempo produciendo un arte que sea irreductible a explicaciones sicológicas o sociológicas" (Basualdo, 200: 19). En otras palabras, Salcedo no ve al artista como un ser aislado de la sociedad, de su tiempo y de la realidad que le rodea, pero no por esto le interesa un arte que se centre únicamente en tales aspectos y que deje a un lado otras preocupaciones, como, agregamos nosotros, deberían ser las de naturaleza artística propiamente dicha.

[337] Salcedo en conversación con Carlos Basualdo (Basualdo, 2000: 17). La traducción es nuestra.
[338] La expresión *aparato de significar* la hemos tomado de Octavio Paz en *Los privilegios de la vista* ("El castillo de la pureza), donde, analizando las propuestas de Marcel Duchamp, plantea la indisolubilidad forma-contenido en términos de la primera. Para Paz, "en arte lo único que cuenta es la forma […], es un aparato de significar" (Paz, 2001: 202).

Desde este enfoque, el de pensadora consciente de los cambios que vive la sociedad, Salcedo objeta la aceptación incondicional de ciertos valores que nos son presentados como positivos y que muchas veces aceptamos sin poner en duda su validez y bondad. En la siguiente declaración, Doris Salcedo da a conocer que el trabajo manual presente en la elaboración de sus obras tiene una razón de ser.

> El elemento manual del trabajo marca no solamente la ausencia de valores industriales, sino también un rechazo incondicional al racionalismo. Paradójicamente la guerra es la máxima expresión tanto de la industrialización y de su destrucción. Pensadores europeos que vivieron la Segunda Guerra nos enseñan como pensar después de Auschwitz. Ellos nos suministran un punto de vista completamente diferente sobre la humanidad y nos llevan a cuestionarnos aquellos valores que nos enseñaron a considerar como importantes.
>
> Doris Salcedo[339]

Bien que Salcedo trabaje el metal, la madera, el cuero o cualquier otro material, el trabajo manual es evidente en cada una de las piezas. Una de sus obras más recientes, *A flor de piel* (2011-2012) –véase la imagen 40- es vivo ejemplo de esta característica de su trabajo. Como lo vimos en el análisis formal de las obras, en esta instalación la pieza central es una enorme manta realizada a partir de la unión de miles de pétalos de rosa cosidos uno a otro con hilo; un trabajo en el que no sólo sobresale la primacía de lo manual, sino también otra de las características del trabajo de Salcedo -a la que ya nos hemos referido- como es la fragilidad.[340]

i). Cada una de sus piezas es una *criatura* autónoma que surge desde la reflexión en torno a las alteraciones que la violencia produce en la vida de las personas.

Como un "criatura" considera Doris Salcedo a cada una de sus obras. Señala que toma el término de Paul Celan, y que lo adopta porque, para ella, en cada trabajo suyo hay un ente autónomo que, en cierta manera, puede ser visto como un insecto, con algo de monstruoso que

[339] Salcedo en conversación con Carlos Basualdo (Basualdo, 2000: 17-19)
[340] En declaraciones al Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, Salcedo comentó que esta obra "empezó con la simple intención de hacer una ofrenda floral a una víctima de tortura, en un intento de realizar el ritual funerario que le fue denegado" (Museo de Arte contemporáneo de Chicago, 2015: s.p.).

hace que no sea fácil acercársele. Como se puede apreciar en las siguientes palabras, el carácter de "criatura" es algo que Salcedo busca en sus obras y que tiene una razón de ser. Manifiesta la artista:

> cuando logro que una obra sea una criatura, es decir, que tenga vida propia, independientemente del artista, es una obra bien lograda, estas obras son como insectos, tiene un elemento monstruoso […]. Algo con lo cual no podemos relacionarnos fácilmente. Que genera atracción y rechazo simultáneamente.
>
> Doris Salcedo[341]

Ese elemento monstruoso tiene que ver con la violencia, con su impacto sobre la vida del ser humano, sobre la manera como altera e imposibilita el pleno desarrollo de las posibilidades que la vida ofrece. Salcedo se propone proyectar en sus criaturas "lo disfuncional, la negación misma, lo absurdo de la guerra", y es esta su manera de "otorgarle otro carácter a lo conocido, [de] distorsionar o pervertir lo familiar para que transmita muchos sentidos simultáneos" (Herzog, 2004: 19).[342]

j). Técnicamente hablando, su reto es trabajar desde lo *imposible* para producir en cada caso una obra única que honre la singularidad de la experiencia de cada víctima.

Para una propuesta como la de Doris Salcedo en la que la dignificación de las víctimas de la violencia es uno de sus motivos centrales, la singularidad de la experiencia de la víctima que da origen a una obra particular, se convierte en un asunto prioritario. Es por esto que, en aras de aproximarse a esa pretendida singularidad, Salcedo orienta su proceso creativo hacia la búsqueda de lo imposible, esto es, intentar crear piezas que no pueden hacerse, de forma tal que, luego de

[341] Herzog, 2004: 17-19. La paginación referida corresponde a la del documento según la edición del ICAA.
[342] Casos como el de los prisioneros estadounidenses en Guantánamo o la realidad de violencia vivida en Colombia, son ejemplos que Salcedo menciona en su entrevista con Hans-Michael Herzog para referirse a ese carácter de "criaturas" de sus obras. Entre éstas, habla de *Unland,* un trabajo en que su reflexión se centra en aquellas circunstancias en las que la violencia hace muy difícil o imposible vivir, imposible habitar un espacio. Se refiere a la presencia de pelo en las mesas de esta obra, como uno de las maneras con las que le confiere a sus piezas la condición de "criatura" que hemos señalado (Herzog, 2004: 19).

complejos procesos técnicos, pueda llegarse a una obra que se acerque a la intención de la artista. Esto es lo que al respecto escribió Salcedo en un texto de apoyo a la exposición -*Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*- que sobre su trabajo se realizó en 2016 en los Museos de Arte de Harvard en Cambridge:

> Para mí, trabajar con arte es sinónimo de trabajar con lo imposible. Derrida nos pide que comencemos 'desde lo imposible,' y no, como indica Caputo, 'con lo imposible, como con algún objeto de investigación inicial que parezca imposible.' Más bien, empezar empujados o sorprendidos por un imposible que nos mueve a la acción. Lo imposible aparece en mi trabajo cuando necesito hacer que el suelo vierta gotas de llanto que se unirán luego para, lentamente, escribir los nombres de las víctimas cuyas vidas han sido rechazadas, por esta sociedad, como objetos de duelo. O cuando, en contra de toda probabilidad, la hierba crece bajo una mesa de madera; o cuando un sudario está hecho de pétalos de rosa que no se marchitan. A veces mi tarea parece imposible, porque necesito producir una pieza radicalmente diferente cada vez, para así honrar la singularidad de la experiencia de cada víctima. Tan diferentes unas de otras que necesito pasar de fibras animales a acero inoxidable; de lo extremadamente pesado a lo inmaterial. No acumulo conocimiento en mi trabajo; cada vez que empiezo a trabajar en una nueva pieza, mi punto de partida es una tabula rasa.
>
> Doris Salcedo[343]

k**). Su inclinación hacia la *Instalación* se debe a que le interesa la *imagen* y no el objeto, pues este último no logra *habitar* el espacio como sí lo hace la Instalación.**

Ante una pregunta concreta de Carolina Ponce de León sobre por qué escogió los medios con los que trabaja, Salcedo responde: "escogí [la Instalación] porque me interesa la imagen y no el objeto. El objeto no revela mundos. El objeto está en el espacio, pero no lo 'habita' como lo hace un olor. La Instalación ocupa la totalidad del campo de la conciencia del espectador. Crea un mundo" (Ponce de León, 1990: 5).

[343] Salcedo, 2016.

Su preocupación por abarcar plenamente la atención del espectador, es una señal más del alineamiento de Salcedo con el arte conceptual, ya que, bajo este enfoque, "de lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor" (Marchán Fiz, 2012: 380).

Para Salcedo es vital construir sus obras en términos espaciales, desde una óptica en la que la dimensión estética y la dimensión social de éste no se consideran como separadas, sino, al contrario, como "una y la misma cosa", pues para ella, "no hay manera de aislar la experiencia de vida, de la experiencia espacial" (Basualdo, 2000: 12).

En este orden de ideas, Salcedo ve el espacio que habita su obra como un punto de encuentro en el que la experiencia terrible que alguien ha vivido es sacada de su anonimato y puesta frente a los demás. El espacio como el lugar donde se come, donde se escribe, donde se desarrolla la vida es lo que interesa a Salcedo, y es a través del manejo del mismo en sus instalaciones como ella procura colocar la experiencia invisible de gente marginada, esto es, el impacto de la acción violenta, en la mente del espectador (Basualdo, 2000: 12).[344]

l). En su obra imagina diferentes momentos de comunicación que pueden culminar en un instante de *comunión* entre el espectador y la experiencia de la víctima que da origen a cada pieza.

Doris Salcedo imagina diferentes momentos de comunicación en el desarrollo de su trabajo. El primero de ellos, el que se produce cuando investiga casos concretos de violencia, cuando "una forma de comunicación –o más precisamente una forma de comunión- se establece con la víctima" (Basualdo, 2000: 12). El segundo, cuando la pieza que surge de esta investigación es terminada, que implica la autonomía de la obra, es decir, la obra -separada de su creadora- está lista para inaugurar la posibilidad de "establecer un diálogo con el espectador que esté abierto a

[344] Para Salcedo, el tema de los espacios que son negados -y que no puede ser habitados- es un tema crucial de nuestro tiempo que puede ser abordado por la escultura contemporánea. La escultora enfatiza la no neutralidad del espacio, y resalta como "la historia de las guerras es una lucha sin fin por conquistar espacios" (Basualdo, 2000: 7).

ella" (Basualdo, 2000: 12). El tercero, cuando la obra "se manifiesta completamente por sí misma", que es aquel en el que el espectador, durante un momento único de contemplación, "puede encontrar algo en la obra que dispara sus propias memorias de dolor o algunos recuerdos personales" y logra así entrar en "comunión con la experiencia de la víctima" (Basualdo, 2000: 13).[345]

Entendiendo comunidad como "participación en lo común", lo que equivale a decir, participación en lo "que pertenece o se extiende a varios no siendo privativamente de nadie", podemos pensar entonces que Salcedo plantea su trabajo como una forma de acercamiento entre seres que no se conocen –y que no necesitan conocerse o haberse conocido-, como un puente de conexión entre desconocidos, a partir de un elemento familiar a todo ser humano como es el sentimiento del dolor.[346] Coincide esta idea con el puente al que se refiere Octavio Paz (*Los privilegios de la vista*, "Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte") cuando, al referirse al arte de la contemplación como punto de partida hacia el *descubrimiento* de otras realidades, anota que, el mismo "le devolvería a la obra su verdadera función: la de ser un *puente* entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo" (Paz, 2001: 61).

m). Lo efímero en sus obras es un rasgo del interés por lo contingente, por aquello que está en la frontera entre el aparecer y el desaparecer.

Con motivo de la *acción de duelo* con la que cerró el año 2016 –*Sumando ausencias* (Bogotá, octubre de 2016)- Doris Salcedo, en conversación con Cecilia Orozco para el diario *El Espectador*, explicó el porqué del uso de cenizas, en lugar de tinta indeleble, para escribir sobre fragmentos de tela –que luego conformaron una gran manta cosida manualmente por voluntarios- cerca de dos mil nombres de víctimas de la violencia en Colombia, anotando que:

[345] Salcedo en entrevista con Carlos Basualdo (Basualdo, 2000: 12-13). En una conversación con Charles Merewether en 1998, Salcedo se había referido en los mismos términos al hablar sobre el encuentro del espectador con su obra: "[aquello] que los espectadores puedan llegar a sentir, recordar, o comprender, depende completamente de su código interno" (Merewether, 1998: 142).

[346] Definiciones del Diccionario de la Real Academia Española, en adelante DRAE (Real Academia Española: edición tricentenario).

> […] son nombres sobre los que ya ha actuado el olvido. Se están borrando de la memoria colectiva. El arte traza un espacio diferente al de la vida rutinaria: esboza un espacio aparte, un lugar diferente al de las reglas y los usos de la cotidianidad. En 'Sumando ausencias' busqué trabajar con aquello que no puede ser representado: el silencio, la muerte y el vacío. La ceniza es un material frágil que se dispersa con una respiración cercana. Y los eventos que aborda mi obra están en proceso de aparecer y desaparecer.
>
> Doris Salcedo[347]

No son sólo los materiales el medio usado por la escultora para acercarse a este propósito. En la misma dirección apuntan modalidades artísticas como la performance, que también hacen parte de su obra, como es el caso de *Noviembre 6 y 7* (2002), y en general la mayor parte de sus instalaciones, que no tiene un carácter duradero.

n). Su obra podría resumirse en una palabra: *Impotencia*. Hay en su trabajo una sensación de imposibilidad para actuar en el momento justo, una sensación de retraso, de llegar tarde cuando el otro nos necesita.

Doris Salcedo lo ha dicho expresamente:

> podría sintetizar mi obra en una palabra: Impotencia. Mi trabajo es acerca de la impotencia, es una suma de impotencias. Mi obra no soluciona aspectos de la vida práctica, para mí, el arte es la carencia de poder. Creo que el espectador experimenta, hasta cierto punto, la misma impotencia determinada especialmente por la imposibilidad de ver, que es también falta de poder.
>
> Doris Salcedo[348]

En el discurso de Salcedo es recurrente su preocupación –extra-artística- por "el otro", misma que, vinculada con la violencia, con los abusos a que el otro es sometido, la ubica en los

[347] Salcedo en entrevista con Cecilia Orozco (Orozco, 2016: s.p.).
[348] Salcedo en comentarios de viva voz acerca de su propuesta, recogidos en formato de video por Jacquie Ordoñez a partir de una conferencia de la artista en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá (Ordoñez, 2011). Esta conferencia fue publicada por esferapública -portal de discusión sobre la actividad artística- en http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-habla-sobre-su-obra-en-la-tadeo/ .

terrenos de la impotencia, de no poder hacer nada por aquellos que fueron víctimas de hechos violentos ya consumados.

Según las palabras que recogemos a continuación parecería que en sus trabajos la escultora intentara evocar esa *otredad*, desde una mirada en la que se esfuerza por evidenciar que, ese otro que antes estaba presente, ya no está, es decir, hacer notar su ausencia, y, al mismo tiempo, vincularla con lo que no se hizo o con la dilación en la acción de auxilio necesaria.

Los siguientes son los comentarios de Salcedo en su diálogo con Carlos Basualdo cuando éste le señala que, a través del exceso, su trabajo pareciera transmitir la presencia de la *otredad*:

> Todo lo que está más allá de mí, que no entiendo, que no puedo remediar o tratar, es el otro, o en la descripción del filósofo Emmanuel Lévinas, 'el rostro del prójimo'. Adicionalmente […], hay un sentido de retardo: el otro me necesita urgentemente, pero yo llego tarde. Yo siempre trabajo sobre la premisa del retraso en la llegada, que marca mi trabajo con una falta de esperanza. No es una cuestión de la imposibilidad o la inmensidad de la tarea, sino de mi incapacidad para actuar efectivamente. Yo soy incapaz, mi obra también.
>
> Doris Salcedo[349]

Lévinas define como *rostro* al "modo por el cual se presenta el Otro" (Lévinas 2002: 74), con lo que podemos pensar que, para el pensador lituano, el otro es ante todo rostro, un rostro que se impone "más allá de la forma" (Lévinas, 2002: 213), que me mira a la cara y que me invita al discurso, pero que también, desde su "mirada apela a mi responsabilidad" (Lévinas, 2002: 222). Por este camino, Doris Salcedo se ubica en el reconocimiento del otro, es decir, en la *alteridad*, como uno de los pilares de su discurso, lo que en términos de Lévinas significa posicionarse en el ámbito de la *ética*, toda vez que, para el filósofo, la presencia del otro implica mi responsabilidad hacia él, y su visión de la ética es fundamentalmente considerarla como responsabilidad hacia el otro. Dice Lévinas: "hablo de la responsabilidad como de la estructura esencial […], de la

[349] Salcedo en conversación con Carlos Basualdo (Basualdo, 2000: 22).

subjetividad. Puesto que es en términos éticos como describo la subjetividad. La ética, aquí, no viene a modo de suplemento de una base existencial previa; es en la ética, entendida como responsabilidad, donde se anuda el nudo mismo de lo subjetivo" (Lévinas, 2000: 79).

Cuando Salcedo se refiere a su sensación de retardo en auxilio del otro no sólo revela uno de los aspectos que intenta integrar en su obra, sino también la fuerte conexión que guarda con el pensamiento de Lévinas, pues sus palabras nos hacen pensar en la preocupación del filósofo cuando plantea que "saber o ser consciente, es tener tiempo para evitar y prevenir el momento de inhumanidad" (Lévinas, 2002: 59).

3.2.2.4.- TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS, SUS MOTIVACIONES Y FUNDAMENTOS: SÍNTESIS Y CONSIDERACIONES

Hemos recogido en el apartado anterior información y reflexiones derivadas exclusivamente de las palabras de las artistas en relación con sus propuestas plásticas en lo referente a sus motivaciones y fundamentos. Recogemos a continuación una síntesis del discurso de cada una de ellas, para pasar luego a explorar, desde este ámbito, las posibles convergencias y divergencias.

3.2.2.4.1.- SÍNTESIS DEL DISCURSO DE DÉBORA ARANGO

La propuesta plástica de Débora Arango, es una propuesta de denuncia que brota del compromiso social que, desde su perspectiva, tiene la artista en cuanto a dar a conocer lo que sucede a su alrededor. Su énfasis está puesto en "sacar a flote lo oculto, lo falso, lo que no se puede manifestar abiertamente", "desentrañar el alma" de aquello que llama su atención. En este sentido le interesa plasmar lo que trasciende a las apariencias de la realidad, así como los sentimientos y deseos más profundos de los otros, con lo que deja ver su propósito de centrarse, más que en la copia, en la "expresión" e "interpretación de la realidad". Arango no considera su propuesta como política en cuanto a una intencionalidad concreta en tal sentido, pero reconoce que su obra se relaciona con aspectos de la realidad que tienen que ver con lo político, en tanto

surge de alguien que vive en una sociedad en donde acontecen situaciones a las que no se es ajeno.

El acento de su propuesta está puesto en la mujer, porque considera que además de su belleza y plasticidad "tiene muchas más cosas guardadas, reprimidas y esto asoma en su expresión". En concordancia con este planteamiento, Arango se propone entonces, representar una mujer cargada de expresión respecto a lo que le oprime, la misma que se atreve a desnudar para mostrarla con naturalidad, sin máscaras, ni disfraces.

Para el logro de sus intereses expresivos y estéticos, Arango se apoya en la representación de la figura humana y en el uso del color, dando prioridad al uso de colores fuertes, haciendo su trabajo desde un enfoque marcado por la libertad y la independencia, sin olvidar su tesis: "[…] pinto sencillamente y quisiera que así miraran mis cuadros. Yo hubiera querido que las críticas de entonces -y las de ahora también- se refirieran a mi manera de pintar, a mi técnica, a mi arte, en una palabra; pero, por desgracia, todo el furor se estrelló contra los temas" (Arango citada por Londoño V. en Londoño V., 1997: 101).

3.2.2.4.2.- SÍNTESIS DEL DISCURSO DE BEATRIZ GONZÁLEZ

La propuesta plástica de Beatriz González es una propuesta basada en imágenes dadas provenientes principalmente de la prensa –*medios masivos*-, que surge de un interés pictórico vinculado con la simplificación, y que se relaciona con las sensaciones que le producen tales imágenes. Desde el punto de vista plástico, a González le interesa un trabajo carente de volumen, pero con espacio, y, que no sea dibujo sino pintura, un objetivo en el que el uso elaborado del color –con predominio de colores fuertes- juega un papel determinante, no sólo como ingrediente de significación, sino también, como elemento clave en la definición de los planos y figuras que componen la obra.

La búsqueda plástica de González está acompañada en lo temático por inquietudes en torno al gusto, lo popular y lo provinciano, reflexiones que plasma a través de elementos que

integra dentro de una amplia gama de motivos pictóricos en los que, con toques usualmente irónicos, puede aparecer desde lo aparentemente banal hasta profundos dramas humanos.

González considera el arte como una realización de corte intelectual con objetivos primordialmente estéticos. No obstante, reconoce que, aún dentro de estos límites, desde los años ochenta, y como consecuencia de lo que considera fue su respuesta a un llamado de la ética ante hechos de la realidad colombiana que tocaron su sensibilidad, los temas abordados en su propuesta se desplazaron hacia el drama y la crítica al poder, y hacia la reiteración de lo que consideraba necesario hacer ver, un enfoque, que la artista admite, puede encuadrarse dentro del arte crítico.

3.2.2.4.3.- SÍNTESIS DEL DISCURSO DE DORIS SALCEDO

La propuesta plástica de Doris Salcedo es la propuesta de una artista que se considera política, quien, desde la perspectiva de las víctimas, desarrolla una obra conceptual centrada en la reflexión acerca del impacto de la violencia sobre el ser humano. Si bien su trabajo puede vincularse con la memoria, no es éste su interés central, y los pensamientos que la orientan están dirigidos al cómo y el porqué del hecho violento, a la restitución de la dignidad de aquellos que lo han padecido, y a la fragilidad y vulnerabilidad del ser humano. Cada obra de Salcedo es el resultado de un proceso de investigación dirigido a un caso concreto de violencia, con el que la artista se propone honrar la singularidad de la experiencia de las víctimas.

Los diversos materiales y objetos que Salcedo usa en sus obras, así como la manera de trabajarlos, conducen a una metamorfosis a partir de la cual construye una imagen en la que, en una atmósfera silente, espera aparezcan simultáneamente lo humano y lo inhumano, la vida y la muerte, la presencia y el vacío que la víctima ha dejado. Para el logro de sus intenciones, la artista considera vital el trabajo de los límites y las superficies de las piezas, como también las contradicciones que ellas albergan.

Si bien Salcedo construye esculturas, su obra final son instalaciones que realiza con las piezas elaboradas, acción que obedece a su interés por la imagen, más que por el objeto, toda

vez que, para la artista, este último no logra habitar el espacio –un aspecto también decisivo en su propuesta- como sí lo hace la Instalación.

A partir de la imagen que espera producir con sus obras, Salcedo imagina diferentes momentos de comunicación que pueden culminar en un instante de comunión entre el espectador y la experiencia de la víctima que da origen a cada pieza.

"Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre" dijo la escultora a Cecilia Orozco en 2016 (Orozco, 2016). Tal vez, desde estas palabras, y desde el recorrido que acabamos de hacer, podríamos pensar que, a partir de las reflexiones en torno a la violencia, como telón de fondo, el discurso de Salcedo apunta hacia el desarrollo de una *poética del duelo*, que al mismo tiempo, dado su énfasis en aspectos como el hacer notar la ausencia permanente de una vida arrebatada por la violencia, el rescate de la identidad perdida y olvidada de aquel que ya no está, la indiferencia frente a estas situaciones, y su insistencia en que lo que está más allá de mí es el otro, el otro como rostro que me necesita -Lévinas-, resulta siendo soporte para el despliegue de una *poética de la alteridad*, estructurada sobre bases con *tono deconstructivo*, a partir de una actitud ética.

Bien podría pensarse también en Salcedo como poeta de lo efímero, en tanto es éste un rasgo presente en buena parte de sus trabajos. Sin embargo, todo parece indicar, que dicha condición está orientada en la dirección de resaltar el carácter finito de la vida humana, vinculado al mismo tiempo con sus reflexiones en torno a su fragilidad y vulnerabilidad. Con lo anterior podemos decir que, desde sus preocupaciones por los efectos de la violencia y por la manera como ésta aniquila la otredad, tal vez estamos ante lo efímero como un elemento que podría considerarse un ingrediente necesario en la construcción de una poética del duelo y/o de una poética de la alteridad.

Nos referimos al tono deconstructivo de la propuesta de Salcedo porque vemos, tanto en su discurso verbal, como en los elementos formales de su trabajo, múltiples rasgos de la propuesta teórica de la *deconstrucción* según Derrida. Primero, su insistencia en torno a la ausencia, el silencio, lo indecible, aspectos todos que nutren el discurso deconstructivo derridiano ("Lo

que tematiza [el deconstruccionismo] es una alternativa 'entre método y extrametodicidad', entre lógica y retórica, filosofía y literatura. En definitiva, tematizar la indecibilidad, la ausencia, lo silenciado. La actividad de la deconstrucción es una trama compleja de textos que la componen" (Derrida, 2017: 8). Segundo, sobre el empeño de Salcedo por destacar la invisibilidad, la ausencia y el silencio, también puede decirse que, dada aquella condición intrínseca asociada a su trabajo de escultora, como es la materialización de una idea, y la complejidad de tal tarea, este propósito, le conduce a una dificultad cada vez mayor en sus realizaciones, situación que afronta desplazándose hacia el desafío permanente a los límites de la representación y hacia búsquedas fuera de ésta ("Mímesis y representación como imágenes de la presencia son dos referentes que quedan descatalogados de una visión deconstructivista de la escritura y el discurso" (Derrida, 2017: 7)). Tercero, la presencia en sus esculturas e instalaciones de elementos como el pliegue (A flor de piel) y la grieta (Shibboleth), símbolos de esa estrategia para abordar el cuestionamiento a los discursos instituidos, que es la deconstrucción. Cuarto, su interés por hacer patente, desde los materiales, y los elementos compositivos, morfológicos y temporales, una amplia diversidad de oposiciones, sin que se haga evidente una inclinación por destacar el dominio de una parte sobre la otra, puede pensarse como un interés por objetar las oposiciones jerarquizadas, por poner en tela de juicio la supremacía que restringe las posibilidades de aquello otro que se considera supeditado a aspectos que van más allá de su propio potencial ("No [se trata de] suprimir toda jerarquía, ya que la an-arquía consolida siempre el orden establecido, la jerarquía metafísica; no [se trata de] cambiar o invertir los términos de una jerarquía dada, sino [de] transformar la estructura misma de lo jerárquico" (De Peretti, 1989: 129). Acabamos de recoger lo que, en una primera mirada -que requiere la profundización propia del acercamiento a un pensamiento complejo como el de Derrida-, podrían considerarse como rasgos de la propuesta de Salcedo que apuntan a una posible pretensión de hacer desconstrucción desde el lenguaje de la plástica.

3.3.- ANÁLISIS DE LAS PROPUESTAS PLÁSTICAS: SÍNTESIS Y CONSIDERACIONES

Lo primero que salta a la vista luego del estudio de las propuestas de Arango, González y Salcedo es que estamos ante trabajos que, en cuanto a sus aspectos formales, y el tipo de

discurso que los sustenta, en apariencia general, sólo dejan ver divergencias. Sin embargo, una mirada profunda a sus propuestas permite ubicar posibilidades de diálogo entre ellas.

Sobresalen de manera evidente las diferencias concretas que muestran las obras, aspecto al que nos referiremos a continuación, para luego dar paso a las divergencias discursivas, y más adelante al planteamiento de las convergencias.

3.3.1.- DIVERGENCIAS

Si en Débora Arango estamos ante una propuesta pictórica cargada de *fuerza*, en la que, a partir del óleo, pero sobre todo de la acuarela, tres elementos se destacan como esenciales en la construcción de esta característica: el *color*, la *forma* –y dentro esta la figuración- y la *tensión*; en Beatriz González estamos frente a una trabajo pictórico y gráfico – e incluso escultórico- extenso realizado a partir de una amplia variedad de materiales (óleo, esmalte, acrílico, carboncillo, lápiz, sanguina, etc.), técnicas (pintura, gráfica) y soportes (tela, papel, metal, madera, plástico), en el que la *simplificación* es un distintivo evidente, además del uso particular de recursos plásticos como el *color* y el *plano*, cuya conjunción define el sello formal de la propuesta; en el caso de Doris Salcedo tenemos una obra escultórica en la que, desde un *formato impredecible*, la *ausencia de la figura humana* se presenta como crucial, aspecto que pareciera ser resaltado, a través del manejo del *espacio,* la generación de *tensión*, y la presencia de elementos y signos diversos asociados a lo humano y al concepto filosófico y semiológico, como pueden ser, entre otros, *prendas y objetos de uso cotidiano* que un día fueron usados, pero que ahora, mediante su *recontextualización* y/o *distorsión* se muestran inservibles y sin usuario alguno –las cosas como sistemas de signos que sugieren-.

Si en Arango el color es intenso, vigoroso, vibrante; rasgos que surgen del uso frecuente de tonalidades puras, de marcados contrastes –entre escalas de cálidos y fríos-, y del empleo de una pincelada enérgica, cruda, gruesa, decidida; en González el color y la pincelada suavizada y sin brillo son inconfundibles, en una trabajo que surge de una amplia y elaborada paleta liberada de las limitaciones de la representación naturalista, en la que no faltan el vinotinto, los verdes, amarillos y violetas. En el caso de Salcedo, predominan las escalas de grises, la ausencia de los

colores primarios, y la presencia de tonalidades oscuras que pueden asociarse con el desgaste propio de algunos materiales que componen las piezas empleadas.

En cuanto a la forma propiamente dicha, en Arango, en un principio ésta aparece relativamente ajustada a las convenciones, pero paulatinamente se libera de tales ataduras, para hacerse cada vez más simple, atrevida, vital y dinámica, sin que llegue a apartarse completamente del naturalismo, como puede verse en elementos que permanecen, como es el caso del volumen, la profundidad y diversos atributos que permiten mantener el reconocimiento de sus figuras. En González, las formas planas son la regla, en medio de una manera de trabajar en la que es el color el que concreta y delimita las figuras, ante una decidida omisión de detalles anatómicos, de líneas de contorno, de sombras, de la ilusión del volumen y de cualquier perspectiva que muestre preocupación por la profundidad. [350] En cuanto a Salcedo, la presencia de formas reconocibles -propias de algunos de los objetos usados como parte de las esculturas e instalaciones- se combina con un rasgo dominante, como es, la aparición de formas nuevas e inesperadas que resultan de la intervención de tales objetos, de la alteración de las configuraciones obvias, y de la heterogeneidad de los materiales empleados, así como de su tratamiento no convencional. Aparece en este punto una diferencia sustancial entre Arango, González y Salcedo, como es el tránsito desde las formas explícitas en Arango hacia las menos explícitas en González y las no explícitas en Salcedo.

La textura también diferencia los trabajos de estas creadoras, siendo un elemento particularmente destacado en las obras de Salcedo, no sólo porque la escultura ofrece mayores posibilidades para el aprovechamiento de este elemento morfológico, sino porque la escultora saca ventaja del mismo a través del tratamiento superficial-particular que da a cada uno de los materiales en un mismo trabajo. En lo relacionado con Arango y González, las texturas acentuadas de la primera contrastan con la suavidad que se aprecia en la segunda, un resultado que se deriva del tipo de pincelada que cada una trabaja.

[350] En el caso de Beatriz González nos hemos referido en términos generales al color y a las formas de su propuesta como un todo, pero no debe olvidarse que al interior de su trabajo hay diferencias entre lo que, páginas atrás, definimos como la primera y la segunda González.

El manejo de los elementos temporales es otro factor de divergencia entre las propuestas. Aunque en los tres casos -Arango, la segunda González y Salcedo- la presencia de la tensión es común, la intensidad de la misma es marcadamente mayor en Arango y Salcedo, aunque varían en todos los casos los recursos usados para imprimir este atributo a los trabajos, presentándose algunas coincidencias, como son: el uso de formas irregulares, las representaciones y configuraciones no normativas, las formas escorzadas y los contrastes cromáticos.

Por último, nos referimos al espacio como otro elemento que marca diferencias de fondo entre las propuestas Arango, González y Salcedo, siendo las más sustanciales las que evidencia el trabajo de la escultora bogotana. En Arango y González, sus trabajos afrontan el empleo de un espacio bidimensional para llevar a cabo representaciones en las que, desde la ilusión pictórica, se representa un espacio adicional, situación que en González cuenta con una diferencia notable, como es el uso del color, más que de la línea, como articulador de éste y de las formas. En Salcedo, el espacio no es ilusorio, sino real, pero no se restringe a las tres dimensiones de las esculturas, sino que abarca el espacio en el que éstas se insertan como parte de instalaciones, lo que incluye el lugar que recorre el espectador como parte vital de las obras. Es este manejo del espacio en Salcedo el que posibilita otra de las divergencias formales de su trabajo, a saber, el rompimiento de la aproximación habitual derivado de la disposición de las piezas, que conduce a que el espectador tenga que acercarse a ellas de maneras inesperadas, diversas y cambiantes.

A la disparidad de las formas, se suma la del tipo y contenido del discurso que sustenta cada una de las propuestas. Nos encontramos con dos aproximaciones; una la de Débora Arango y Beatriz González, con discursos basados en la reflexión individual y argumentados desde las propias ideas; y otra, la de Doris Salcedo, cuyas reflexiones no sólo son de un carácter más profundo, sino que se apoyan de manera explícita en las ideas de numerosos autores, entre los que sobresalen representantes del pensamiento postestructuralista.

Así pues, en Doris Salcedo tenemos una propuesta que, si bien no ubica en segundo plano la materialización y forma de las obras –como sucede en el arte estrictamente conceptual-

, se sustenta en un elaborado discurso teórico; mientras que, en Arango y González, tal discurso, si bien puede existir, no se evidencia.

El discurso de la escultora bogotana parece seguir principios del arte conceptual como los enunciados por uno de sus precursores, el artista Henry Flynt, quien señaló que "el concepto es un lenguaje válido, y el arte del concepto tiene una base filosófica sólida" (Flynt, 1963: 1).[351] En este sentido podemos decir que, a diferencia de Arango y González, propuestas en las que no se aprecia el giro hacia la filosofía, Salcedo se ubica plenamente en este territorio, tal vez movida -como muchos artistas de su época- por lo que Arthur Danto llama "la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte", aquella que acompaña el momento en el que los creadores "presionaron contra los límites después de los límites y descubrieron que estos cedían" (Danto, 2003: 36), dando origen a otras formas de hacer arte no necesariamente sujetas al enfoque puramente visual, en las que el componente intelectual -tanto en la concepción, como en la recepción- adquiere gran importancia.[352]

3.3.2.- CONVERGENCIAS

Aunque las divergencias abundan entre las tres propuestas de Arango, González y Salcedo, una revisión más atenta de la información derivada del recorrido que hemos realizado muestra que, en medio de la evidente disparidad entre las formas, las técnicas y los materiales, es posible plantear convergencias en torno a rasgos comunes relacionados con aspectos que tiene que ver con los grandes cambios que experimenta la práctica artística a lo largo del siglo XX, esto es: primero, la ubicación en el debate entre la autonomía del arte y la relación arte vida; segundo, el tránsito de la obra de arte orgánica a la inorgánica; y tercero, el espíritu de modernidad que, con grados distintos que parten en Arango, se acentúan en González y alcanzan

[351] Texto original en inglés, la traducción es nuestra.
[352] La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte tiene que ver según Danto con "la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales", argumentación en la que se apoya usando como ejemplo la *Brillo box* de Andy Warhol (Danto, 2003: 136).
Es pertinente anotar que, en varias ocasiones, Doris Salcedo ha reconocido públicamente a Beatriz González como un referente definitivo en su formación en lo relativo a la importancia de afrontar la práctica artística como una actividad intelectual que necesita nutrirse de diversos campos del conocimiento.

su máximo en Salcedo (ubicada de lleno en la posmodernidad), denotan aspectos presentes en sus trabajos.

Nos referimos a continuación a cada uno de los tres ámbitos que, como acabamos de señalar, nos aportan categorías para la exploración de las convergencias entre Arango, González y Salcedo.

3.3.2.1.- CONVERGENCIAS: EL DEBATE ENTRE LA AUTONOMÍA DEL ARTE Y LA RELACIÓN ARTE VIDA

Para situar la etapa inicial de nuestra reflexión, nos apoyamos en Peter Bürger, tomando como punto de partida dos aspectos que articulan sus planteamientos en torno al surgimiento de la vanguardia artística, los mismos que, desde nuestra óptica, marcan también los posicionamientos de Arango, González y Salcedo. Nos referimos por una parte a la relación *arte-praxis vital*, y por otra a la *autonomía del arte*.

Recordemos que, según Bürger, los movimientos históricos de vanguardia no están en contra de procedimientos particulares del proceso artístico, ni de un estilo precedente, sino que niegan las características fundamentales del arte autónomo: "la separación del arte respecto de la praxis vital, la producción individual y la consecuente recepción individual" (Bürger, 2000: 109), y lo que se proponen es justamente "una reconducción" en la ruta de la conexión entre el arte y la vida.

Siguiendo estas ideas, y a partir de los temas que tratan, del enfoque desde el que se aproximan a sus creaciones, de la manera como las concretan, y de las preocupaciones que orientan sus trabajos, podemos ver un claro punto de convergencia entre Débora Arango y Doris Salcedo, más no así en el caso de Beatriz González, si miramos la propuesta de esta última como una unidad en la que la preocupación por los valores artísticos se impone por encima de cualquier otro interés. Sin embargo, si pensamos en González como una artista que experimenta un cambio profundo en su posicionamiento desde finales de los años setenta con cuestionamientos a los abusos del poder, mismo que se reafirma luego de la tragedia del Palacio de Justicia (1985)

–cuando la presencia del drama humano ingresa y domina su propuesta-, podemos hablar de dos Beatriz González.

La primera, aquella que abarca desde los inicios de su carrera a principios de los años sesenta hasta finales de los setenta, ubicada plenamente en los terrenos del arte autónomo, centrada en una exploración pictórica a partir de temas diversos y sin preocupaciones de orden narrativo, basada en el trabajo del color y del plano, la simplificación de la imagen y la eliminación del volumen; y la segunda, desplazada hacia las reflexiones en torno a la violencia –desde el contacto con el baño de sangre que marca la Colombia de aquellos tiempos-, hacia la relación *arte-praxis vital*, en una situación en la que, no obstante su insistencia por la prevalencia de los intereses estéticos que hemos señalado, se hace evidente la cercanía entre las dos inclinaciones, al punto en que por momentos pudiera pensarse en que la vinculación entre el arte y la vida se impone sobre la autonomía del arte, aunque lo que realmente vemos es que en esta etapa González se mantiene firme en su búsqueda artística pero logra al mismo tiempo un equilibrio con la vinculación de su trabajo con preocupaciones y valores humanos que se manifiestas de manera insistente.[353]

Si la comparación entre Arango, González y Salcedo se hace considerando la segunda González, las tres convergen –en grados distintos- en su distanciamiento de un enfoque centrado exclusivamente en la autonomía del arte, y en su interés por una propuesta en la que la relación arte-praxis vital se hace manifiesta. La tabla 1 resume este planteamiento, presentando en ella las categorías en cuestión y la manera como ellas se reflejan en los discursos de las artistas. [354]

[353] En lo que hemos denominado como la primera Beatriz González encontramos una propuesta que encarna en buena medida los postulados del *arte por el arte,* enfoque en el que, como lo señala Adolfo Sánchez Vásquez, la forma se privilegia sobre el contenido, el arte se distancia de la vida, y se impone la soberanía del individuo creador (Sánchez V., 1978: 102). Esta postura coincide en parte con la autonomía según la perspectiva formalista que impulsara el crítico norteamericano Clement Greenberg, que tiene a su vez algunas coincidencias con el tipo de modernismo impulsado en Colombia por Marta Traba, ambos en oposición al arte con pretensiones narrativas y a las prácticas miméticas, pero con diferencias en torno a la preferencia por la abstracción -en el crítico estadounidense- y la apertura hacia nuevas posibilidades de la figuración -en la crítica argentina-.

[354] Con los signos "+" y "-" mostramos –respectivamente- los incrementos y descensos en la intensidad de la manifestación de las categorías que estamos tratando. A manera de ejemplo, en Doris Salcedo, dos signos más (++) en la relación arte-praxis vital significan que en ella tal nexo es marcadamente importante, y dos signos menos (- -) en lo referente a la autonomía del arte significan un gran distanciamiento de dicho enfoque. A menos que se indique lo contrario, usamos la misma convención en otras tablas en donde empleemos estos signos.

Tabla 1

Convergencias discursivas en D. Arango, B. González y D. Salcedo desde los conceptos de Peter Bürger: *autonomía del arte* y *relación arte-praxis vital*.[355]

CONVERGENCIAS / DIVERGENCIAS	DÉBORA ARANGO	1ª BEATRIZ GONZÁLEZ	2ª BEATRIZ GONZÁLEZ	DORIS SALCEDO
Autonomía del arte	- -	+ +	- -	- -
Relación arte-praxis vital	+ +	- -	++	++

En este orden de ideas, podemos plantear que, desde los temas, desde aproximaciones formales distintas pero con acentos similares, y desde las preocupaciones que orientan sus trabajos, las propuestas plásticas de Arango, la segunda González y Salcedo, convergen en lo concerniente a su conexión con la experiencia de la vida humana, siendo tal vez, la segunda González quién logra un mayor equilibrio entre esas dos facetas de la creación artística que son la preocupación estética y el interés por un contenido dado, que en este caso, se vincula con la relación arte-vida.

En Débora Arango, su discurso deja ver un profundo interés por aproximarse a los sentimientos que se ocultan tras la apariencia de las personas. En la segunda González, la preocupación está del lado del drama humano, específicamente en lo que tiene que ver con plasmar el dolor de quienes sufren por causa de la violencia, con lo que abre en su obra la puerta que dará cabida a los sentimientos. Y, en el caso de Doris Salcedo, su inquietud central tiene que ver con la fragilidad de la condición humana y su relación con los actos violentos, un planteamiento que podríamos pensar a manera de una ecuación en la que en uno de los términos

[355] *Teoría de la vanguardia* (Bürger, 2000).

tendríamos la acción de la violencia sobre un ser humano frágil y vulnerable, y en el otro, la víctima resultante y el vacío que genera.

3.3.2.2.- CONVERGENCIAS: EL TRÁNSITO DE LA OBRA DE ARTE ORGÁNICA A LA INORGÁNICA

Entre los conceptos que abordamos en la reflexión teórica que desarrollamos al inicio de nuestro trabajo retomamos los de *obra orgánica* y *obra inorgánica* con los que Peter Bürger marca uno de los cambios de fondo que introduce la vanguardia artística. Vemos en las propuestas de Arango, González y Salcedo diversos rasgos que nos llevan a plantear que en sus propuestas se ejemplifica, en cierta medida, la transición de un tipo de obra al otro, idea que nos proponemos explicar a continuación.

Bürger alude a tres diferencias entre la obra orgánica y la inorgánica, que tienen que ver con la relación material-significado, la relación totalidad-fragmentación y la apariencia, aspectos que retomamos en los siguientes párrafos.

La relación material-significado implica que, en la obra inorgánica, a diferencia de la orgánica, no hay significados preestablecidos asociados a los materiales, sino que éstos últimos son signos vacíos a los que el artista les asigna una determinada significación. En este aspecto, las obras de Débora Arango se ubicarían del lado de la obra orgánica, en tanto no hay una diversificación apreciable en los materiales usados, y la significación posiblemente se construya en conjunción con el desarrollo de los elementos morfológicos, escalares y dinámicos. En el caso de González, hay varios trabajos en los que la artista aborda su intención fundamentalmente pictórica desde diversos materiales y objetos que, si bien pueden entrar en su obra a partir de encuentros azarosos con algunos de ellos (como es el caso del primer mueble), no es descabellado pensar que una vez los incorpora en cada pieza existe algún tipo de significación -definida por González- que les permite estar allí. Nos referimos a trabajos como el de los muebles (1970-1975)*, Cortina para el baño de la Orangerie* (1978, *Televisor en color* (1980), *Decoración de interiores* (1981), *Túmulo funerario para soldados bachilleres* (1985), *El crítico del Dorado* (1985) y *Ángel*

custodio de Popallanta (1985), *Todos murieron carbonizados* (1999) y *Auras Anónimas* (2008-2009). La situación se hace más clara en el caso de Salcedo, quién incluye en sus trabajos materiales y elementos que, aunque pueden parecer convencionales en cuanto a que muchos de ellos son de uso cotidiano, su incorporación en las obras se produce de manera distinta a la usual, con tratamientos muy elaborados que parecieran obedecer a intereses particulares de significación. Pensamos por ejemplo en la manera como piezas de tela entran a formar parte en los muebles de *La Casa Viuda I* (1992-1994), o en la manera como varillas de acero atraviesan las camisas en Sin Título (1989-1990), o en los fragmentos de pelo que hacen parte de *Unland: The Orphans Tunic* (1997).[356]

La relación totalidad fragmentación tiene que ver con la manera como en la obra orgánica, como su nombre lo indica, ésta es considerada como un todo –orgánico- y así ha sido trabajada; mientras que, en la inorgánica, la obra no es producida desde la visión que acabamos de señalar, sino montada sobre fragmentos. En este caso, consideramos que las propuestas de Arango y González ejemplifican la obra orgánica, es decir piezas unitarias, en tanto las de Salcedo se ubican del lado de las inorgánicas. Pensamos, para el caso de la escultora bogotana en obras como *Unland* o en la serie de *La Casa Viuda* en la que diversas piezas intervenidas de distintas maneras y con materiales variados, se ubican separadamente en un espacio determinado (fragmentos), conformando las instalaciones correspondientes. En este caso, cada una de las piezas es el resultado de un trabajo plástico concreto que le confiere la fuerza para actuar individualmente, aun cuando sea parte de un todo, pues no puede decirse –Bürger- que la obra inorgánica niegue la unidad en general.

Respecto al tercer aspecto que diferencia la obra orgánica de la inorgánica, la apariencia, mientras en la primera existe la pretensión de mostrarla natural, en el sentido de no hacer evidente la fragmentación –en el caso de que estuviera presente-, en la segunda –inorgánica- tal preocupación no está presente , y, por el contrario, no se oculta la composición basada en múltiples piezas, dejando ver que se trata de una obra montada sobre partes distintas que se

[356] Es pertinente aclarar que, en concordancia con nuestra declarada oposición inicial a desarrollar este trabajo desde una perspectiva de interpretación de obras, desconocemos en todos los casos la asignación de significado que cada creador le otorga a cada material y/o elemento en cada pieza. Con la excepción de aquellos casos en los que las artistas se hayan referido en concreto a casos particulares de sus trabajos, aún la estrategia de la interpretación aportará únicamente *posibilidades* de acercamiento a los significados.

ofrecen como un *artefacto*, tal y como Bürger lo refiere. A manera de ejemplo, podemos referir obras de Salcedo como las citadas en líneas anteriores -*Unland* o la serie de *La Casa Viuda*- en las que la presencia de múltiples partes está a la vista, sin ningún asomo de señales que hagan pensar en intención alguna por hacerles parecer como una unidad. Caso distinto es el de los trabajos de Arango y González. En obras como *los muebles de Beatriz González*, si bien hay usualmente una lámina metálica pintada ensamblada en el mueble respectivo, como en el caso de *Canción de cuna* (1970), *Mutis por el foro* (1973), *Camafeo* (1971) y otras similares, la impresión general es la de una pieza conformada por varios elementos, que en general se aprecia como una unidad, aunque intervenida. Es decir, estas piezas de González parecerían estar en un intermedio entre lo orgánico y lo inorgánico; mientras que, en el caso de la totalidad de los trabajos de Arango, y en las pinturas de González sobre soportes tradicionales, estamos ante obras de naturaleza completamente unitaria, y en este aspecto de la apariencia, orgánicas.

Recapitulando, podemos decir que las obras de Arango y la mayor parte de las de González ejemplifican la obra orgánica; que parte de los trabajos de González muestra una cierta transición entre lo orgánico y lo inorgánico; y que las creaciones de Salcedo encarnan claramente lo que serían las obras de arte inorgánicas, fragmentarias según los planteamientos de Peter Bürger.

3.3.2.3.- CONVERGENCIAS: EL ESPÍRITU DE MODERNIDAD

Son variados los aspectos en Arango, González y Salcedo que denotan el tono de modernidad que se advierte en sus trabajos. Nos referimos al carácter crítico que en ellos se aprecia, al desplazamiento desde lo sensible hacia lo inteligible, a la presencia de la ironía, a la prevalencia de lo singular sobre lo ideal, a la apertura hacia lo fragmentario sobre lo unitario, a la primacía del símbolo sobre el signo, a la liberación de las ataduras de la belleza, a la desorientación como otra posibilidad que se puede ofrecer al espectador, al auge del gesto y la aparición del *shock*.

El cuadro que presentamos a continuación (Tabla 2) -y que seguidamente desarrollamos- resume la manera como, desde nuestra mirada, diversos rasgos del espíritu de la modernidad

estética se hacen presentes –con intensidades distintas- en las propuestas se Arango, González y Salcedo.

Tabla 2

Lo *moderno* como convergencia discursiva en D. Arango, B. González y D. Salcedo[357]

MODERNO *VS.* CLÁSICO	DÉBORA ARANGO	BEATRIZ GONZÁLEZ	DORIS SALCEDO
Critica *vs.* complacencia	+++	+++	+++
Inteligible *vs.* sensible (retiniano)	+	++	+++
Ironía *vs.* analogía	+	+++	++
Singular *vs.* ideal	+++	+++	+++
Fragmentación *vs.* unidad	-	+	+++
Simbólico *vs.* sígnico	+	++	+++
Bizarro vs. habitual	++	+	+++
Desorientación *vs.* orientación	+	+	+++
Postaurático *vs.* aurático	-	+++	+++
Shock *vs.* estabilidad	+++	++	+++

a). CRITICA *VS.* COMPLACENCIA

[357] El signo + es usado en todos los casos para indicar la intensidad de la presencia del rasgo señalado al principio de cada una de las filas, en relación con la característica opuesta que le corresponde. Por ejemplo, en la quinta fila, donde nos referimos a la fragmentación, queremos expresar que este es un rasgo ausente en Arango –donde prima la unidad-, ligeramente presente en González (algunas obras) y plenamente presente en Salcedo.

Las obras y los discursos de Arango, la segunda González y Salcedo dejan ver una coincidencia en cuanto a su interés por dar a conocer desde la plástica su disenso frente a diversos aspectos de la realidad social y el impacto que sobre ésta tienen determinadas acciones ejercidas desde el poder. En este sentido, las tres propuestas hacen *arte crítico,* entendiendo por tal denominación a aquel arte que resiste las operaciones del poder político real y que las pone en evidencia, que las saca de la sombra y las visibiliza (Foster, 2014: 10); cosa distinta del *arte panfletario* –en el que la propaganda se impone sobre lo artístico-, del arte vinculado a la *militancia política* –dominado por el poder o la ideología-, o del llamado *activismo artístico* que no sólo está interesado en la crítica, sino en el cambiar por medio del arte las condiciones de la realidad.[358]

El cuestionamiento es una constante en Arango y Salcedo, y aparece en la segunda González. Aunque la propuesta de esta última surge en los años sesenta, una época marcada por una profunda agitación social en la que muchos artistas relacionaron sus trabajos con la protesta ante lo que pasaba a su alrededor o con la utopía de un mundo mejor, la artista se mantiene fiel a sus intereses de orden estrictamente artístico. Sin embargo, el rumbo que toma la realidad colombiana desde finales de los setenta y que se hace más crudo en los ochenta, hace que, desde esta época, la realidad inmediata –y su faceta violenta- permeen su trabajo, y que, en su discurso, además del ingreso de los sentimientos que mencionamos en el apartado anterior, se sume otro ingrediente como es la denuncia.

En este punto de encuentro entre las tres propuestas que acabamos de señalar es preciso aclarar que no estamos frente a un discurso homogéneo, dado que nos encontramos frente a una Débora Arango con un discurso de denuncia vinculado con lo local, una Beatriz González en quién lo local y la preocupación por lo universal se acercan, y una Doris Salcedo que desde lo local plantea cuestionamientos de orden universal. Arango, González y Salcedo dejan ver que, más que una intención expresa en torno a la denuncia, lo que hay en ellas son seres humanos que no pueden ser ajenos a la realidad y que lo que aparece como una crítica es su rechazo a la indiferencia ante aquello que sucede a su alrededor y que les agobia.

[358] Sobre el activismo en el arte puede verse una perspectiva en el texto del mismo nombre elaborado por Boris Groys en *Arte en Flujo* (Groys, 2016: 55-74).

Podemos pensar entonces en este punto de encuentro en torno al arte crítico como una confluencia en el ámbito de la ética. Como anota Howard Zinn, el artista, "además de creador de obra de arte, es también un ciudadano y un ser humano", y como tal, decimos nosotros, tiene el derecho a manifestarse –aún desde su propio juicio- ante lo que considera que está mal y que afecta a otros seres humanos, tiene derecho a actuar cuando se encuentra con la mirada de aquel que apela a su responsabilidad (su *alteridad*, su *otredad*) –Lévinas-, y a hacerlo desde su discurso y su obra si así lo considera. En los tres casos, las artistas se manifiestan ante lo que pasa a su alrededor y que debe ser cuestionado, como es el caso de Arango ante la opresión de la mujer y las contradicciones de la religión, o en los tres casos ante la violencia y los desafueros del poder.

Para Howard Zinn, "el rol del artista es trascender el saber convencional, trascender la palabra del establishment, trascender la ortodoxia […] pensar por fuera de las ataduras del pensamiento permitido y atreverse a decir lo que nadie más diría" (Zinn, 2007: 14-15). Con este rol, el autor le asigna al artista un papel de activismo al que consideramos no está obligado, como sí podría estarlo en el ejercicio de su ciudadanía. Ahora bien, que si la acción ciudadana de manifestarse es canalizada desde el quehacer creativo, su valor en este campo, el del arte, no dependerá de haberlo hecho, ni de la denuncia planteada, sino de la manera como –en términos plásticos- haya logrado llevarlo a cabo, lo que en palabras de Martin Heidegger quiere decir, "transformando las referencias habituales con el mundo y la tierra y acabando con toda acción, estimación, conocimiento o visión corrientes" (Heidegger, 2006: 89). Con este cometario hemos querido señalar que, si bien la actitud ética pareciera ser una convergencia en el discurso de las propuestas plásticas de Arango, González y Salcedo, será la manera como se logre la concreción en las obras la que les otorgue su artisticidad.

Otra forma de ver esta convergencia es la del enfoque político de los discursos de las tres artistas, aun cuando, en sentido estricto, Arango y González son reacias a considerar su trabajo como *arte político*, mientras que Salcedo lo enmarca en esta categoría, dado que, según su perspectiva, todo arte es político. Ahora bien, si, a pesar del recelo de Arango y González respecto a considerar como político su trabajo, examinamos el discurso de las artistas desde una perspectiva como la de Jacques Rancière, para quién como atrás señalamos, la política consiste en "reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible

aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos" (Rancière, 2005: 15), podemos plantear que en los tres casos estamos frente al discurso de un arte político. Para Rancière, la política "comienza cuando individuos destinados a permanecer en el espacio invisible del trabajo que no deja tiempo para hacer otra cosa toman este tiempo que no tienen para afirmarse como coparticipes de un mundo común, para mostrar lo que no se veía u oír como palabra que discute sobre lo común lo que sólo se oía como ruido de los cuerpos" (Rancière 2010: 62).[359]

Cuando Rancière vincula el arte con la política se refiere al arte que se desarrolla desde la lógica estética –en sus términos el *régimen estético*-, pues es este régimen

> "… el que identifica propiamente al arte en singular y [le] desvincula […] de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma"
>
> Jacques Rancière[360]

Por esta vía, Rancière rompe con el distanciamiento entre la autonomía del arte y la relación arte-vida, planteando la posibilidad de un arte autónomo que puede estar conectado con la vida, un camino por el que además, en lo teórico, apunta a un tipo de arte que en cierta manera se aproxima a aquel de la tesis de Bürger según la cual, la reconciliación entre el arte y la vida pretendida por los vanguardistas no se logra "creando obras de gran relevancia social", sino

[359] Rancière, en lo que pareciera ser una crítica al arte que se acompaña de discursos que enuncian lo que se pretende denunciar, hace notar que el potencial del arte puede neutralizarse cuando a partir de éstos se anticipa el efecto pretendido con las obras. Señala el pensador francés que: "al llenar las salas de los museos de reproducciones de los objetos e imágenes del mundo cotidiano o de reseñas monumentalizadas de sus propias performances, el arte activista imita y anticipa su propio efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica" (Rancière, 2010: 75). El autor cuestiona además el mecanismo tradicionalmente usado por el arte crítico según el cual intenta "articular en una misma fórmula" las tres lógicas a las que recurre el arte occidental como son: la lógica representativa –"que pretende producir efectos por medio de representaciones"-, la lógica ética –"que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen unas con otras"- y la lógica estética –"que produce efectos por la suspensión de los fines representativos"- (Rancière, 2010: 68).

[360] Rancière, s.f.: 7

"mediante la superación del arte en la praxis vital", "cuando arte y praxis forma una unidad, cuando la praxis es estética y el arte es práctico" (Bürger, 2000: 106).

En resumen, bien que lo consideremos arte político o no, con Arango, González y Salcedo estamos ante propuestas que pueden dialogar desde un elemento común como es su carácter crítico, un rasgo que nos hace pensar en tres creadoras que podríamos considerar bajo la denominación de "anfibio" que Gutiérrez Girardot le asigna al artista moderno, quién, a pesar de ser parte de la sociedad burguesa, no armoniza del todo con el mundo que le rodea y no comparte muchos de sus valores, al punto de hacer que aquel elemento circunstancial del arte al que hiciera referencia Baudelaire deje de ser una "envoltura divertida, titilante, aperitiva" y se convierta en una envoltura sin concesiones (Gutiérrez Girardot, 1987: 39-42). Parece aquí cumplirse una de las condiciones de la modernidad estética, su espíritu crítico: si "antes la crítica precedía o sucedía a la creación; ahora la acompaña y es, diríamos, su condición" (Paz, 2001: 54).

b). INTELIGIBLE VS. SENSIBLE (RETINIANO)

Baudelaire en sus planteamientos acerca de la modernidad estética –*El pintor de la vida moderna*-, destaca, tomando como referencia a su personaje central, *el señor G.*, la importancia de que el artista tome como punto de partida la contemplación de la vida y haga a un lado su pretensión de imitar a la naturaleza, su dependencia de los modelos y su preocupación por los detalles, para dar paso, desde su "imaginación activa" (Baudelaire, 1995: 91), a la traducción de "sus propias impresiones" del mundo (p. 96). El énfasis del poeta, con base en tales consideraciones, parece dirigido a cuestionar la mímesis en el arte, es decir, una invitación a los artistas a dejar a un lado la idea de esta actividad como copia de lo que vemos.[361]

Las discusiones alrededor de la noción del arte como mímesis, fueron planteadas desde los tiempos de Platón, quien señalaba que las representaciones de los artistas eran imitaciones

[361] El interés de Baudelaire por resaltar el papel de la imaginación del artista en la concepción de una obra –moderna- aparece también en sus comentarios a la obra de Édouard Manet y Alphonse Legros, cuando señala que: "Los Sres. Manet y Legros unen a un decidido gusto por la realidad, la realidad moderna -cosa que ya es un buen síntoma-, aquella *imaginación viva y amplia, sensible, audaz*, sin la cual, es preciso decirlo, las mejores facultades no son más que servidores sin amos, agentes sin gobierno". Las cursivas son nuestras, véase Baudelaire, 1995: 41.

de imitaciones, toda vez que los referentes eran meros reflejos de ideas eternas e inmutables, es decir, para el filósofo, por ejemplo, una actividad como la pintura no mostraba la realidad, sino una apariencia de ésta, y en tal sentido la objeta (*La República, libro X*), dado que, como "arte mimético está sin duda lejos de la verdad" (Platón, 1988: 462).

El debate y las miradas sobre la teoría de la mímesis es amplio y extenso a lo largo de la historia del pensamiento, pero la idea del realismo en el arte, de la creación a partir de la imitación de la naturaleza, tomará fuerza desde finales de la Edad Media y principios del Renacimiento y se mantendrá hasta principios del siglo XX. Si bien desde la segunda mitad del siglo XVIII, empiezan a aparecer las discusiones en las que algunas voces –Kant, Schiller, Schelling, Hegel, etc.- exponen ideas que consideran al arte como una actividad que va más allá de lo natural, en la que la imaginación creadora y el entendimiento juegan un papel decisivo, mismas que abren posibilidades para la consideración del arte como una tarea vinculada con la expresión, válido es lo que señala Juan Plazaola –*Introducción a la estética*- cuando escribe que "el arte occidental, si no ha *consistido* en una copia de las apariencias naturales, ha visto en ellas siempre un punto de partida" (Plazaola, 2007: 364).[362]

Para efectos del objetivo de investigación que nos hemos trazado, no es nuestro interés entrar en una disquisición profunda acera de la teoría de la mímesis y las diversas connotaciones que adquiere el término a lo largo de la historia. Nos interesa de éstas, tomar la que lo define como imitación, con el alcance referido a *imitación* de las diversas formas naturales que pueden aparecer en una obra dada, y tener en consideración a su contrapartida, la expresión, y a partir

[362] Un recorrido por los orígenes de la discusión alrededor del concepto de mímesis en el arte y las diferencias en la interpretación del término puede verse en el texto *El arte y la realidad* incluido en la *Introducción a la estética* de Juan Plazaola (Plazaola, 2007: 358-381).
Asignar a una obra el calificativo de mimética en razón del carácter "mimético" de sus elementos, implica riesgos debido al tono peyorativo que el término ha adquirido y al nivel gradual con que la imitación puede presentarse en la obra. Podemos estar, por ejemplo, frente al caso de un trabajo en el que las partes siguen de alguna manera a sus referentes naturales, pero la composición toda, como resultado de la imaginación de su creador, es completamente original. En este sentido, determinadas obras que pueden ser denominadas como miméticas, pueden no serlo, o pueden ser parcialmente miméticas, según el alcance que se confiera al término. El punto a resaltar en nuestro acercamiento a la mímesis es el relativo a la extrema preocupación que, hasta la primera mitad del siglo XX, independientemente de los temas abordados, mostraron los artistas en cuanto a lograr la ilusión de realidad de sus formas y colores, bien en las partes de una obra o bien en su totalidad. El fin de la mímesis, como lo anota Jacques Rancière, no es el fin de la figuración: es el fin de la legislación mimética que armonizaba entre sí a la naturaleza productiva y a la naturaleza sensible. Las musas ceden su lugar a la música, o sea, a la relación sin mediaciones entre el cálculo de la obra y el puro efecto sensible que es también la relación inmediata entre el aparato técnico y el canto de la interioridad" (Rancière, 2011: 16-17).

de las mismas, referirnos a la manera como Arango, González y Salcedo, de manera diferente y en niveles distintos, se apartan de la mímesis como lineamiento de sus trabajos.

Como lo anota Octavio Paz, hasta Baudelaire "el color y la línea constituían a la representación y ésta los significaba", pero desde el momento en que la pintura empieza a conquistar su autonomía, la situación cambia y la relación se rompe: "colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia" (Paz, 2001: 48). Esta es la senda que empiezan transitar Arango, González y Salcedo, aquella que, aunque marcada por la inquietud en torno a la semejanza con los referentes, y el interés sensorial, se abre hacia otros caminos en los que el apartarse de tales limitaciones cabe como una posibilidad, en favor de aquello único que comanda el acto creativo individual como es la subjetividad. Es claro que la travesía por estos senderos traerá como consecuencia un arte distinto en el aparecerán nuevos elementos -y tratamientos de temas, formas y materiales- que demandarán del espectador un acercamiento en el que se hará necesario involucrar al pensamiento, dado que éstos podrán escapar de los límites previsibles derivados de la convención de lo natural.

Las formas y los colores en la obra de Débora Arango, aunque con muestras de distanciamiento de la idealización que impulsaba el canon vigente en su medio y en su tiempo, presentan en la primera etapa de su trabajo –finales de los años treinta, principios de los cuarenta- preocupación por cuidar la apariencia de una representación naturalista, mimética, que se hace evidente en aspectos como el cuidado de las proporciones, la suavidad en el manejo del color, la aplicación de la sombras, y la atención dada a la tercera dimensión y a la perspectiva. Sin embargo, hacia finales de los cuarenta y en los años cincuenta, las formas dejan ver que su manera de pintar se ha modificado, que Arango se ha liberado de las ataduras de la mímesis, que su trabajo se ha vuelto cada vez más libre, y que, en consecuencia, se imponen entonces aspectos como: la distorsión y/o simplificación de las formas, la relativa indiferencia ante el volumen, la vehemencia de las pinceladas y la intensidad en el uso de los colores, sin la preocupación de que éstos puedan o no corresponder a posibles referentes de la realidad objetiva. No queremos decir con lo anterior que Arango se aparta completamente de la representación naturalista, pero sí, que con el paso de los años su obra exhibe un claro tránsito en tal dirección. Obras como

Montañas (1940) o *Contrastes* (1940), y *Huelga de estudiantes* (1957) o Paz (1957), ejemplifican los dos extremos del cambio señalado.

El caso de Beatriz González es diferente, pues desde un principio empieza trabajando a partir de imágenes impresas preexistentes –bien que sean pinturas, reproducciones o fotografías-, pues no le interesa el referente natural directo, lo que implica que sus creaciones, por principio, son ya representaciones de representaciones y/o de registros, una particularidad que señala algún grado de distancia de la mímesis plena. A lo anterior es necesario añadir que, de una obra que inicia como una exploración de piezas clásicas, principalmente de Vermeer, en la que éstas son descompuestas hasta llegar casi a la abstracción, pronto su búsqueda se desplaza hacia un trabajo -apoyado siempre en imágenes dadas-, en el que la simplificación de la imagen será una constante decisiva independientemente del tema abordado. En otros términos, González parte de una toma de distancia de la mímesis, que, aunque no es llevada al extremo, se mantiene a lo largo de toda su producción. Hacemos la aclaración en cuanto al grado de separación de la mímesis, pues vemos que la pintora trata al objeto artístico como una realidad modelada icónicamente, es decir, lo simplifica al máximo, pero cuidando siempre que unos rasgos mínimos se conserven para que no deje de ser reconocible. No creemos que, en este aspecto, al interior de la propuesta de González haya variaciones sustanciales en el desarrollo de su propuesta –con la excepción de los cambios de color que se producen después de 1985-, como si las hay en Arango, pero es preciso destacar que, la misma como un todo, desde el punto de partida que marcan *Los suicidas del Sisga*, sí marca un cambio de fondo en el arte colombiano del siglo XX.

Como lo mostró el análisis formal que realizamos, en González, los recursos plásticos que definen el volumen y la perspectiva dejan de ser importantes, al igual que sucede con la presencia y definición de rasgos morfológicos -que casi desaparecen- para dar paso a una representación en la que los colores arbitrarios y las formas simples y planas son el sello, en medio de composiciones que, por la ironía, el humor o el drama que denotan, dan pie a acercarse a ellas, no sólo por su apariencia visual, sino también por los pensamientos que pueden derivarse de su contemplación. Cualquiera de las obras de González que hemos estudiado ejemplifica su distancia de la mímesis.

Por su parte, la propuesta de Doris Salcedo se ubica desde sus inicios en el ámbito de la búsqueda de una independencia de la mímesis y de la relevancia de las ideas. En sus primeras obras, ya es claro su anhelo por liberarse de aquello que Octavio Paz llama la *tiranía de la representación* y por apartarse del *arte retiniano*, para dar paso a un mundo que está más allá de lo que vemos. El paso de lo sensible a lo inteligible se evidencia en todos sus trabajos, pues cada obra nueva parece desafiar aún más los límites de la representación en favor de ideas concretas que tienen origen en sus investigaciones y reflexiones en torno a la barbarie humana. En Salcedo, aunque pueden encontrarse elementos que conocemos -camisas, muebles, pétalos, etc.-, éstos no están en sus obras para representar, sino que son lo que son, pero además se transforman, y están allí en función de significaciones específicas definidas en el proceso creativo, haciendo parte de obras que, en su conjunto, no pretenden emular nada en la naturaleza, sino presentarse como formas nuevas, siempre cargadas de sentido.

Para cerrar lo señalado, retomamos unas palabras de Marcel Duchamp que bien podríamos pensar se ajustan a lo que muestran las propuestas de Arango González y Salcedo. Esto fue lo que dijo el creador francés: "hay una gran diferencia entre una pintura [u obra de arte] que sólo se dirige a la retina y una […] que va más allá de la impresión retiniana –una pintura que se sirve del tubo de colores como de un trampolín para saltar más lejos-".[363] El salto en mención, consideramos es el que va de lo pictórico a lo *metapictórico*, un tránsito de lo sensible a lo inteligible, "que no se realiza al interior de la pintura sino fuera de ella: el sentido se despliega en un universo no pictórico" (Paz, 2001: 46-47).

c). IRONÍA VS. ANALOGÍA

Octavio Paz vincula a la ironía con "la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único", y a la analogía con "la estética de las correspondencias" (Paz, 2013: 397); señalando además, que, aunque la poesía es una coherencia hecha de ritmos, "hay un momento en que la correspondencia se rompe" por cuenta de una disonancia llamada "ironía" (Paz, 2013: 380). Esta

[363] Duchamp citado por Octavio Paz en *Los privilegios de la vista I* (Paz, 2001: 249).

disonancia es lo que Valeriano Bozal, en *Necesidad de la ironía,* califica como "lo mejor que la modernidad posee: la capacidad de dudar" (Bozal, 1999: 107).

Esta capacidad no sólo para dudar, sino para atreverse a plasmarlo en sus creaciones, así como para arriesgarse a abrirse a otras posibilidades, más allá del habitual uso de correspondencias, es una característica que se hace visible en las propuestas de Arango, González y Salcedo. Aunque la ironía está presente en las tres, ésta es tal vez uno de los rasgos más sobresalientes en el tono de los trabajos de González, y, probablemente, entre ellas, es en la artista bumanguesa en quien se hace más evidente. En Arango y Salcedo también se manifiesta la ironía de maneras distintas según el carácter de la plástica de cada una, destacándose en la pintora antioqueña su osadía para convertirse en pionera del uso de esta figura en el arte realizado en Colombia.

La ironía en Débora Arango, cuando aparece, es aguda y directa, y abarca varios de los frentes temáticos que abordó, sobresaliendo en las obras asociadas con sus cuestionamientos a la opresión de la mujer, en las relacionadas con la crítica al poder que se ejerce desde los aparatos del estado y/o desde las normas y valores socialmente instituidos, y en las que problematiza aspectos relacionados con la religión y la política. Podemos ilustrar lo señalado con obras como *Justicia* (Ca. 1944) en la que lo que parecieran ser dos agentes policiales -que ocultan su mirada, pero que dejan ver varios dientes a manera de colmillos- sujetan firmemente a una mujer que no opone resistencia, todo ante la indiferencia de un personaje que mantiene cerrados sus ojos. En el mismo tenor podemos resaltar trabajos como *Levitación* (s.f.), *Las monjas y el cardenal* (s.f.), *La* mística (1940), *Paz* (Ca. 1957), *La danza* (1948) y *La República* (s.f.).

En Beatriz González la ironía es latente en la mayor parte de sus obras, y se caracteriza además de una evidente agudeza y sutileza, por su lucidez. El uso de títulos que en la mayoría de los casos ya llevan incorporada la semilla de la disonancia, es un ingrediente clave en la transmisión de una mirada irónica de la realidad, que se materializa a través de la articulación con las formas y los colores que se ajustan a sus intereses plásticos y comunicativos. La lista de ejemplos podría ser muy extensa, pero podemos mencionar, entre los trabajos con un marcado tono irónico, los siguientes: *Estirpe* (1967), *Naturaleza casi muerta* (1970), *Boticelli wash and wear*

(1976), *Señor presidente, que honor estar con usted en este momento histórico* (1987), *La pesca milagrosa* (1992) y *Las Delicias* (2005). En este último trabajo, pese a la asociación que podríamos hacer con el significado del sustantivo que define el título –un placer intenso-, las imágenes de la serie incluyen todas rostros con formas que hacen pensar en una situación que nada tiene de placentera, como es un profundo dolor. Esta pintura se relaciona, en lo anecdótico, con una masacre ocurrida en el marco del conflicto armado colombiano -en una base militar del mismo nombre (Las Delicias)-, que trajo como consecuencia la muerte y el secuestro de numerosas personas. Sobra decir que la obra trasciende a este elemento irónico -propio de la situación-, que hace ver González y que hemos señalado como una asociación directa entre el título y la forma, pues, independientemente del nombre, sólo las formas y los colores tienen la fuerza suficiente para entrar en contacto con los sentidos y la imaginación del espectador de manera impactante.

En Doris Salcedo la ironía es más compleja, y la vemos en el manejo recurrente de oposiciones que desarrollamos en el análisis formal, en sus configuraciones inesperadas, en la mezcla de deformidad y belleza que irradian sus trabajos. En su propuesta, lo que parece absurdo, contradictorio, puede ser una manera de resaltar lo sustancial de una obra. La presencia en sus trabajos de elementos que pueden provenir de situaciones concretas relacionadas con muertes violentas, no parecen estar allí para referirse directamente a la muerte, sino por el contrario, a la vida, para evocarla, pero sobre todo, para pensarla desde la inasibilidad de su esencia, desde toda su dimensión. Vienen a nuestra mente, como ejemplo, los zapatos usados de *Atrabiliarios* (1992-1993), una presencia objetual que al mismo tiempo denota una ausencia, aquella de la vida aniquilada, que como un recuerdo vago se muestra ante el espectador detrás de una membrana semitransparente. Pensamos también en el brillo y la delicadeza de las gotas de agua que por breves instantes escriben los nombres en *Palimpsesto* (2017), una presencia real que podemos relacionar con el resplandor y la fragilidad de la vida que nace, pero también con la ausencia de la vida que abruptamente se desvanece.

Aunque hemos resaltado la presencia de la ironía en las propuestas de Arango, González y Salcedo, no queremos con esto decir que la analogía haya desaparecido de sus propuestas. De hecho, en cada de ellas una es factible ubicar ejemplos en los que, desde las formas, puede pensarse en posibles metáforas y/o metonimias –lenguaje de las correspondencias- concebidas

por sus creadoras. El punto a esclarecer es, que en ellas se amplían las posibilidades de expresión a través del uso de un abanico de figuras más extenso que el de sus antecesores.

d). SINGULAR VS. IDEAL

Baudelaire al presentar al Sr. G., el pintor que representa sus ideas en torno a la modernidad estética, anota: "Hoy quiero hablar al público de un hombre singular, de originalidad tan poderosa y decidida que se basta a sí mismo y ni siquiera busca la aprobación" (Baudelaire, 1995: 81). El poeta resalta con estas palabras la independencia y la determinación que deben acompañar al artista moderno en ese empeño por "extraer lo eterno de lo transitorio" (p. 91), de una manera tal que logre, apartándose de modelos que le supondrán "más un estorbo que una ayuda" (p. 97), que en su obra las cosas renazcan "naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor" (p. 90). Aunque Baudelaire sigue en cierta manera apegado a la representación naturalista y a lo bello, lo que queremos resaltar como rasgo de la modernidad es la singularidad, ese carácter de unicidad que debe estar presente en el arte. Tal condición aparece en estas palabras, y en todo el ensayo de Baudelaire, como un rasgo de la modernidad en oposición a la uniformidad que produce el uso repetido del "repertorio de las ideas clásicas".

El distanciamiento de los modelos vigentes en su medio y su tiempo es una característica sobresaliente en las propuestas de Arango, González y Salcedo, quienes, cada una a su manera, y apoyadas en sus convicciones sobre la libertad creativa y la soberanía del artista, se apartan de lo ideal, y construyendo desde lo conocido, desarrollan una obra marcada por lo singular.

Débora Arango deja a un lado la concepción del trabajo basado en modelos ideales que recibiera de su maestro Eladio Vélez, para luego tomar distancia también de las formas y el estilo de Pedro Nel Gómez que tanta atracción le generaron en su paso por el taller del maestro. Su búsqueda le lleva a un trabajo marcado por la osadía de sus formas, colores y temáticas, que en el medio colombiano acaso pueda compararse, en algunos aspectos, con la obra de su amigo y contemporáneo Carlos Correa (1912-1985) y en el latinoamericano con la artista brasileña Anita Malfatti (1889-1964). Los personajes de Arango son nuevos en el arte colombiano –prostitutas,

voceadores de prensa, trabajadores-; como es nueva su forma de presentar a la mujer, tanto en su cuerpo, ya no idealizado, sino con formas reales, y en su actitud, que deja a un lado la sumisión, para mostrar las posibilidades que otorga el ejercicio de la autonomía.

Beatriz González, en su esfuerzo por diferenciarse de los llamados cuatro grandes del arte colombiano de su tiempo (Obregón, Grau, Ramírez Villamizar y Botero) encuentra su singularidad por la vía del juego con el color y el aplanamiento y la simplificación de las formas, un camino por el que se aparta de cualquier referente ideal, como de lo que hasta el momento se hacía en Colombia. Los rasgos que exhibe su propuesta pueden compararse en algunos aspectos formales con los del denominado *Pop Art*, pero la misma, vista integralmente, aunque presenta ciertas coincidencias en torno al interés por lo popular y la desacralización del arte, tiene otras motivaciones más profundas que distan del interés por llevar al arte los objetos y la cultura del consumo.

Doris Salcedo lleva al máximo la inclinación hacia la singularidad, apartándose desde el inicio de su carrera de la escultura de corte modernista que en aquel momento se imponía en Colombia, y que podría haber sido el referente ideal para cualquier artista de su tiempo. Desde su contacto con trabajos como el de Joseph Beuys se identifica con el concepto de escultura social y se encamina hacia ese mundo de posibilidades que ofrecían nuevas manifestaciones artísticas como la instalación. Su esquema de trabajo, que hace que cada obra sea el resultado de una investigación particular en torno a víctimas concretas de hechos violentos, implica como principio, que dada la preocupación de la artista por ser fiel a los testimonios y a la experiencia que los mismos le generan, tenga "muy poco margen de maniobra", lo que trae como consecuencia la singularidad desde la concepción misma de cada trabajo.[364]

En términos comparativos, podemos decir que Beatriz González encuentra pronto la singularidad de su propuesta, pero que, en términos generales, esta se mantiene con el paso de los años. En Débora Arango, por el contrario, su propuesta muta con el paso del tiempo, haciéndose cada vez más singular mediante la radicalización de las formas. El caso de Salcedo es

[364] La expresión que citamos fue usada por la artista, al referirse a las dificultades de su trabajo, en el conversatorio sostenido con la historiadora del arte y catedrática Estrella de Diego en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (octubre 6 de 2017) con motivo de la presentación de su obra *Palimpsesto.*

completamente diferente porque cada nueva obra implica hacer tabula rasa de sus trabajos anteriores.

e). FRAGMENTACIÓN VS. UNIDAD

El desplazamiento desde el arte unitario hacia el de naturaleza fragmentaria es notorio en la transición que en este aspecto se evidencia entre las propuestas de Arango, González y Salcedo, siendo en esta última en donde se concreta de manera sobresaliente y definitiva. Páginas atrás abordamos este aspecto desde el análisis que realizamos -a los tres casos estudiados- a partir de los conceptos de obra *orgánica* y obra *inorgánica* de Peter Bürger.

Las instalaciones de Doris Salcedo, conformadas por múltiples piezas que, en medio de su extrañeza, podemos relacionar con el mundo que nos rodea, en tanto incluyen objetos encontrados además de otros elementos y materiales que nos son familiares, pueden verse como paradigmas de lo que Bürger denomina obras *montadas,* aquellas en las que es evidente que están compuestas de "fragmentos de realidad" (Bürger, 2000: 136).

Una consideración respecto a la fragmentación en Salcedo, es que ésta puede asociarse con el carácter siempre insuficiente de los materiales que alimentan sus investigaciones. Como comenta la escultora en entrevista para el diario ABC, ella trabaja "desde un lugar muy precario", desde una experiencia que no es la suya; y eso "convierte el relato en algo incompleto, una historia fragmentada" (Díaz-Guardiola, s.p.: 2017).

El aspecto a destacar es la manera como la fragmentación –evidente en Salcedo, apenas presente en algunas obras de González, y ausente en Arango- se instala como posibilidad en el arte del siglo XX, demandando de paso un "nuevo tipo de recepción" en el que la interpretación de un sentido es puesta en cuestión y el principio de construcción entra a ser considerado (Bürger, 2000: 147).

f). SIMBÓLICO VS. SÍGNICO

Escribe Umberto Eco, refiriéndose a la *obra abierta* que "en las antiguas concepciones del arte se ponía implícitamente el acento en el polo de la 'definitud' de la obra", resaltando con esto el carácter unívoco de lo que –desde esas perspectivas- se esperaba el receptor captara en la propuesta. El otro polo de la dialéctica que presenta Eco es el de la "apertura", que vincula con el desarrollo de la sensibilidad contemporánea, cuyas raíces ubica en el simbolismo francés de la segunda mitad del siglo XIX (Eco, 1970: 158). Añade el pensador italiano que, a diferencia del alegorismo clásico que "atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado" el simbolismo moderno es "abierto precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente" (Eco, 1970: 159).

El arte del siglo XX, heredero también de las corrientes simbolistas del XIX, después de Duchamp está marcado por la ambigüedad, una singularidad asociada a la prevalencia del uso del símbolo. Del uso de unas determinadas formas que corresponden a signos convencionales, es decir a algo que, de manera más o menos explícita, "para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter" (Pierce, 1974:17), se pasa al uso de formas que, representan también a una determinada entidad o idea, pero que operan de manera más compleja dado que están conectadas con su objeto en virtud exclusivamente del "pensamiento de la mente que los utiliza" (Pierce, 1974: 58). Cuando el símbolo es incorporado en la producción plástica, el espectador se enfrenta a formas expresivas con significados más profundos y menos evidentes que aquellos del signo convencional. Las propuestas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo experimentan este tránsito del signo convencional al signo como símbolo.

Las formas en Arango, pese a la evolución hacia configuraciones cada vez más auténticas y distantes de la mímesis, en general puede decirse que se ajustan a figuras y/o convenciones de amplio reconocimiento y acceso más directo desde la óptica de un receptor que, ajeno a pretensiones de búsqueda de "el significado" de la obra, busca algún tipo de encuentro individual con la misma.

En Beatriz González lo simbólico se hace presente, pero a través de símbolos que nacen fundamentalmente del desarrollo de íconos, pues como hemos anotado, su propuesta la consideramos basada en la modelización icónica de la realidad, dado el acento en la síntesis de

las formas sin pérdida de la posibilidad de reconocimiento de las mismas. Con lo anterior, en González, el símbolo, cargado de semejanza en las formas, luce aparentemente sencillo, aunque su combinación con el manejo arbitrario de color y los juegos de palabras -que incorpora a través de los títulos-, no sólo lo completan, sino que lo cargan de subjetividad, abriendo así múltiples posibilidades para el *juego* -Gadamer- del espectador.

En Doris Salcedo la forma se aparta del iconismo, es decir de la semejanza estructural de posibles referentes, lo que supone una mayor complejidad para la aproximación del observador. El acceso al código se hace más complicado, pues por una parte está la indeterminación formal de las piezas, y por otra, el desplazamiento que en su misma concepción sufre el símbolo, que se traslada desde las ideas accesibles hacia definiciones cada vez más personales, resultado de aproximaciones conceptuales y consideraciones en torno a aspectos, que pueden relacionarse –más no reducirse- a la barbarie humana y su impacto sobre la experiencia de la vida.

g). BIZARRO VS. HABITUAL

Octavio Paz en su texto sobre las ideas estéticas de Baudelaire resalta que para el poeta francés lo moderno "es lo insólito", y, en medio de su análisis de los textos del poeta, formula la siguiente pregunta: ¿Qué es entonces la modernidad si no es el apetito por el cambio –y más-: la *conciencia* del cambio? Paz centra la respuesta alrededor de su explicación de esa conciencia de cambio, de la que dice, tiene un nombre: "*desdicha*", que considera "es la marca que llevan grabada en la frente los elegidos", un distintivo en el que "se resumen lo bizarro, lo irregular y lo disforme, todos los atributos de la belleza moderna" (Paz, 2001: 52.53), o en términos baudelerianos, el *feísmo*: esa forma de provocación con la que el artista deja ver su rechazo al mundo en que vive a través de obras en las que el deseo de asombrar al burgués –"épater le burgeois"- será una de las características fundamentales (Gutiérrez G., 1983: 59).

La modernidad estética, está marcada entonces por categorías *dinámicas* como las que acabamos de anotar; mientras que, sus opuestas, es decir, los ideales clásicos de belleza -las formas habituales- representan lo *estático*, lo que no cambia, aquello que deja atrás la modernidad. Como explica Paz, es entendible que lo bizarro esté presente en el arte del siglo XX, pues si lo

modernidad concentra su mirada en *lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente*, el artista se enfrenta a "realidades cambiantes e imprevisibles", de lo que resulta "una estética inclinada sobre los horrores y las maravillas de la sucesión, un arte fascinado por la renovada aparición del signo de la muerte en toda forma viviente" (Paz, 2001: 51).

Débora Arango ejemplifica de manera sobresaliente ese espíritu de la estética moderna que acabamos de resaltar, y es sin duda en el contexto del arte colombiano quién primero asume el riesgo de contravenir los ideales clásicos y las formas habituales, pagando por ello el precio del aislamiento y el rechazo. Lo bizarro aparece en el arte colombiano con Débora Arango y luego seguirá apareciendo en la obra de muchos otros creadores, entre ellos Beatriz González, y más adelante en Doris Salcedo, quién parece haberlo tomado como principio de trabajo y trasladarlo a todas las dimensiones de la actividad artística.

Lo bizarro, entendido como lo insólito, lo monstruoso, lo inesperado, lo extraño, lo esperpéntico, aparece de manera distinta en las tres propuestas plásticas que estudiamos, no sólo en las formas, sino también en los temas, en la selección de los materiales, en las técnicas empleadas, y en el manejo del espacio. Arango, González y Salcedo parecen seguir como consigna aquella máxima de Octavio Paz en la que dice que "la hermosura moderna es la extrañeza" (Paz, 2001: 52), esa desautomatización de la realidad a través de la mirada insólita del artista, la misma que dio fundamento al formalismo ruso.

Es extraño en su tiempo que Débora Arango desnude con desparpajo a la mujer de carne y hueso, y que al mismo tiempo aborde el erotismo o que muestre en sus obras a monjes cadavéricos o en situaciones alejadas del esperado recogimiento; son extraños sus colores intensos y la alteración de las formas habituales; como lo es también la mirada de sus personajes, unas veces clara y direccionada, otras indefinida, turbada e inquietante. [365]

[365] Véanse obras como *Bailarina en descanso* (1939), *Levitación* (s.f.), *El monje* (1954), *Masacre del 9 de abril* (1948) y *El placer* (s.f.). Esta última es una de las piezas menos divulgadas de Arango, sin duda bizarra para su tiempo, pero quizá una en la que se sintetiza el espíritu de su obra, su carácter transgresor y su papel protagónico en los cambios del arte colombiano del siglo XX.

Es raro que Beatriz González pinte la mesa en la mesa o la cama en la cama, o que represente lo que parecen ser unos obispos con rostros hieráticos de tonos verdosos y con anteojos coloridos que ocultan sus ojos, como lo es también que represente la silueta de una mujer hincada y la repita numerosas veces sobre una tela de 430 cm de longitud.[366]

Es bizarro que Doris Salcedo inserte horizontalmente una pequeña cama metálica en la superficie de una mesa de madera cuya superficie ha sido trabajada para conferirle una textura insólita de la que hacen parte largos cabellos. Es inusual también encontrarse con una obra constituida por una malla de acero con la apariencia de haber sido irregularmente empotrada en una pared; u otras en las que vemos algo que puede relacionarse con lo que es o fue una silla o un grupo de sillas, pero que al mismo tiempo no parece ser lo que imaginamos sino otra cosa que no conocemos.[367]

Si lo bizarro empieza a mostrarse en diversas piezas de Arango, y luego en las de González, en Salcedo es continuamente reiterado. La apuesta en los tres casos parece ser la de provocar estremecimiento, una postura que deja ver también que, aunque el arte puede ser bello y placentero, no necesariamente está obligado a serlo; y, además, que la concepción misma de lo bello en el arte está abierta a debate.

h). DESORIENTACIÓN VS. ORIENTACIÓN

La desorientación que en el espectador produce el arte moderno es consecuencia de vocación de la modernidad estética hacia lo inusual, lo inesperado, aspecto que hemos tratado en las líneas anteriores.

Desconcierta Doris Salcedo cuando en la presentación de su instalación *Palimpsesto* (Madrid, Museo reina Sofía, Palacio de Cristal, octubre 6 de 2017) hace que los espectadores

[366] Véanse obras como *La muerte del justo (1973), Los jugadores de cartas. Homenaje a Cézanne (1973), El concordato* (1993) y *Todos murieron carbonizados* (1999).
[367] Véanse las obras *Unland: Irreversible Witness* (1995-1998), *Neither* (2004), *Noviembre 6* (2001) y *Thou-less* (2001-2002).

recorran el espacio sin encontrar obra alguna, hasta el momento en que, súbitamente, empieza a aflorar agua del piso dando lugar al aparecer de esta nueva creación.

Sorprende Beatriz González cuando en *Mutis por el foro* (1973) pinta sobre una lámina una escena de la muerte de Simón Bolívar que ensambla en una cama, con lo que el cadáver, de quién parece acaba de fallecer, reposa realmente sobre un cama, un gesto con el que no sólo hace descender a Bolívar del pedestal de los héroes -al que para la mayoría pertenecía- a la condición mortal de todos los humanos, sino que además se aleja de los formatos convencionales a los que estaba acostumbrado el espectador.

Desorienta también Débora Arango cuando, además de salirse de los temas que en su medio se esperaba tratara una mujer que se dedicara a la pintura –bodegones, paisajes, etc.-, se atreve a pintar hacia 1940 desnudos femeninos en posiciones y formas que se refieren a mujeres reales, y en actitudes que denotan seres decididos a manifestar su libertad e independencia (*La anunciación*, *Bailarina en descanso*, *La amiga*, *Montañas*, otras).

Débora Arango se ubica entre los primeros artistas colombiano que se atrevieron a desarrollar una propuesta que, por su distancia de lo usual, causara perplejidad en el público. Beatriz González y muchos otros artistas después de Arango, seguirán provocando confusión con obras que continúan rompiendo esquemas convencionales; pero es Doris Salcedo quién, en su afán –expreso- por apartarse de la escultura modernista, y, desde la complejidad inherente a la manera como se propuso abordar las reflexiones derivadas de sus investigaciones sobre la violencia, lleva al extremo la desorientación.[368]

i). SHOCK VS. ESTABILIDAD

Ya nos hemos referido a los planteamientos de Peter Bürger sobre la obra orgánica y la inorgánica, correspondiendo esta última con el arte vanguardista, una arte que confronta al

[368] Hemos citado apenas un ejemplo de cada una de las artistas, pero en cada una de las tres propuestas es amplio el repertorio que ilustra el aspecto que hemos abordado. Sobresale el caso de Salcedo, cuyos trabajos, podríamos decir, producen desorientación en todos los casos.

espectador, quién, como señala el pensador alemán, se da cuenta que "el método de apropiación de objetivaciones intelectuales" que se había "formado para las obras de arte orgánicas es ahora inadecuado", pues la creación a la que se enfrenta ahora "no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido", situación que trae como consecuencia un "shock en el receptor" (Bürger, 2000: 145-146).

Las propuestas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo, ejemplifican de maneras distintas, en lo que tiene que ver con sus aspectos formales, esta estética del shock que marca el arte después de Duchamp. El atreverse a la crítica y la ironía -y/o a presentarlas de modo inédito-, el correr el riesgo de traspasar las fronteras de lo que en su momento se hacía en la plástica colombiana, sorprende y perturba, desorienta, de manera tal, que conmociona los sentidos del receptor e impacta su actitud ante la obra nueva y distinta que se le presenta. Sucede aquí lo que Jacques Rancière refiere como una situación marcada por las disociaciones: "la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido, entre un mundo visible, un modo de afección, un régimen de interpretación y un espacio de posibilidades"; un enfrentamiento entre mundos sensibles diferentes, es decir "se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades" (Rancière, 2010: 69).[369]

Débora Arango, desde una propuesta que se sale del costumbrismo y el paisaje para desarrollar una estética urbana con protagonismo femenino, es sin lugar a dudas pionera del shock en el arte colombiano.[370] Será su primera exposición en el Club Unión de Medellín en 1939 la que dejará ver el impacto de su obra en el medio artístico antioqueño, situación que se replicará en las que vendrían a nivel nacional e internacional. Débora se hará acreedora del primer puesto en la mencionada muestra, pero el falló generará grandes debates. La conmoción se había

[369] Hemos tomado las palabras de Rancière para ampliar nuestra explicación alrededor del shock en el arte porque consideramos que aborda con precisión el concepto que estamos tratando. Sin embargo, es importante aclarar, que en el texto del pensador francés éstas abonan a una discusión que él desarrolla en cuanto a las posibilidades de que el choque estético se traduzca en acciones de transformación por parte del receptor.

[370] Como antecedentes cercanos al shock producido por obras como las de Débora Arango, pueden citarse, a nivel internacional, casos renombrados como los de *La maja desnuda* (Francisco de Goya, 1797-1800), *Almuerzo sobre la hierba* (Édouard Manet, 1863), y *El origen del mundo* (Gustave Coubert,1866). Si retrocedemos aún más, sobresale el caso de los censurados desnudos de Miguel Ángel en *El juicio final* de la Capilla Sixtina. La desnudez gozaba de relativa aprobación cuando se representaba en contextos mitológicos, pero no cuando quienes aparecían eran seres relacionados con escenas de la vida real.

producido, y las palabras de un artículo publicado en un periódico local, que citamos a continuación, permiten apreciar el *choque de sensibilidades* que Débora había generado. Así dice la columna en el diario *La Defensa*:

> Hay otros cuadros con una negación de valor que hace pensar que la artista […] quiso dar a su obra únicamente los brochazos lúbricos que encierra la llamada *Cantarina de la rosa*, obra impúdica que firma una dama y que ni siquiera un hombre debería exhibir, pero ni aun pintar, porque si la mujer ha sido fuente de inspiraciones artísticas, en este cuadro hubo un total olvido del grito del arte para dar paso a la exhibición voluptuosa. Igual o casi igual impresión nos ha causado el cuadro de *La amiga*, de la misma autora. Digna de figurar en la antesala de una casa de Venus.[371]

Las condenas vendrían también de parte de quienes representaban la estética vigente, que se mostraba indignada por el desafío al canon que Arango se atrevía a presentar. Eladio Vélez, el primer maestro de la pintora, en una carta dirigida al jurado de la exposición del Club Unión les reclama que "su concepto artístico es lastimoso" y que su consigna era "'tirarse' un concepto y unos 'piscos' y lanzar al mundo desde estas miserables oquedades los nuevos postulados de belleza, el valor del desafío y la audacia sobre el valor artístico".[372] Queda claro que la molestia provenía del *shock* que producían trabajos que cuestionaban la noción misma de la belleza en el arte, la adhesión rigurosa a las formas ideales frente a la osadía del acercamiento desenfadado a las formas reales, al igual que el atrevimiento del gesto. En otras palabras, con su obra, Arango da pie a que, en la Colombia que se aproximaba la mitad del siglo XX, se abriera el debate en torno a nuevas posibilidades para el arte y los criterios que debían regir su valoración. La discusión apenas empezaba.

Shock es lo que produce también Beatriz González cuando, en plena exposición, decide cortar en franjas verticales su obra *10 metros de Renoir* (1977) y venderla por centímetros lineales. "Algunos compraban 150 centímetros y otros uno, mientras la tela desaparecía" dice la pintora

[371] El artículo lo firmaban las iniciales L. de P., quién es citado por Santiago Londoño Vélez en *Débora Arango. Vida de pintora*. Véase Londoño, 1997: 82-83.
[372] Eladio Vélez y Gustavo López, firmantes de la carta, citados por Londoño Vélez (Londoño, 1997: 82).

al referirse a lo que fue una *performance* a partir de una pintura suya.[373] Nuevamente el estatuto de la obra de arte es puesto aquí en cuestión, en este caso a partir de un *gesto,* la obra, más que una "hechura", se convierte en un "acto".[374]

El *shock* es inherente a la obra de Doris Salcedo; una condición que, más allá de lo que pudiera pensarse como un interés provocador en sí mismo, tal y como sería el caso de un movimiento del tipo Dada o Fluxus, consideramos es consustancial a la dificultad que encierra el querer aproximarse a lo irrepresentable de una manera no obvia, sino sutil y contundente al mismo tiempo.[375] La violencia como detonante de su acción creadora, es por si misma atroz y genera, además de dolor y trauma, insondables reflexiones en torno a la condición humana y a la existencia como posibilidad de experiencia. Son estos los rasgos que vemos en las formas de Salcedo que nos sacuden. El oscurecimiento que en *Abyss* (2005) produce el muro crudo que restringe, no únicamente la entrada de luz, sino también, el acceso al espacio "vacío" de la instalación, sumado al encuentro con una obra en la que la arquitectura se convierte en una escultura que no muestra elementos que favorezcan un acercamiento desde las formas convencionales, hace de este un trabajo que contiene suficientes componentes para conmocionar al espectador, pero al mismo tiempo para desafiar su disposición a experimentar la propuesta.

En las propuestas de Arango, González y Salcedo el shock opera de maneras diferentes del lado de receptor. En la primera, como un *rechazo* -con visos de moralismo ante lo nuevo-; en la segunda, como *sorpresa* ante el *gesto* inesperado; y en la tercera, como *extrañamiento* ante la forma imprevista e indescifrable. En todos los casos, estamos ante lo que Bürger denomina "una transformación decisiva para el desarrollo del arte", que consiste en "un nuevo tipo de recepción", que tiene sus raíces en los movimientos históricos de vanguardia (Bürger, 2000: 147).

j). POSTAURÁTICO VS. AURÁTICO

[373] Beatriz González en entrevista con Halim Badawi para la revista Arcadia (Badawi, 2015: s.p.).
[374] Tomamos el planteamiento de la obra como *acto –gesto-*, y no como *hechura*, de las ideas de Octavio Paz en su análisis del *ready-made* en *Los privilegios de la vista* (Paz, 2001: 201-207).
[375] Dada y Fluxus son movimientos del siglo XX que han sido considerados como los que jugaron una rol definitivo en la tradición relacionada con la provocación o el sentido de shock producido de manera deliberada a partir del arte, al punto de que en muchos casos, como lo señala Dorothée Brill -*Shock and the senseless in Dada and Fluxus*-, sus trabajos han sido reducidos únicamente a esta característica, aun cuando la misma se inserta dentro de un marco conceptual de alcance más amplio (Brill, 2010).

Walter Benjamin en su célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se refiere al carácter *aurático* de las obras de arte y a la manera como el mismo se pone en riesgo con el advenimiento de los avances técnicos que abrían el paso a la reproducción masiva. El filósofo alemán define el *aura* como "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" (Benjamin, 1989: 24) y señala que , "incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" (p. 20), con lo que deja ver su preocupación por la manera como la presencia irrepetible de la obra original es reemplazada por la presencia masiva de la reproducción, situación que resulta en un menoscabo del *aura*, es decir, de su "unicidad" (p. 25). En este fenómeno, Benjamin considera que el carácter de la obra como objeto de culto –aunque sea secularizado, como aquel que surge en el Renacimiento y que se mantiene vigente por tres siglos-, cede para dar paso al valor como objeto de exhibición, con lo que la obra se emancipa de su existencia "parasitaria" vinculada al ritual (p. 27), que al mismo tiempo la libera de su condición de inalcanzabilidad, dando lugar a lo que aquí referimos como arte *post-aurático*, un arte en el que resulta favorecida la difusión intensiva por la vía de las copias técnicamente producidas, el mismo que Bolívar Echeverría califica como emancipado y abiertamente profano (Echeverría, 2009:17).

Para el caso de las tres propuestas plásticas que estamos trabajando, la de Beatriz González exhibe de manera sobresaliente las implicaciones de la incorporación de la reproductibilidad técnica en la práctica artística. Resumimos a continuación los aspectos que permiten considerar el trabajo de González como paradigmático de lo que es el *arte postaurático*.

En primer lugar, las creaciones de González hacen uso de imágenes existentes, en su mayoría provenientes de la reportería gráfica de los periódicos, con lo que mecanismos de captura y reproducción de la imagen, como la fotografía y los diversos métodos de impresión (flexografía, litografía, rotograbado, etc.) son esenciales para generar una parte significativa de sus referentes. En segundo lugar, las técnicas usadas por la artista, no se restringen únicamente a medios tradicionales como el óleo, sino que por el contrario abarcan métodos como la heliografía, la serigrafía y la litografía, que favorecen la reproducción masiva como sucede en los *posters* y carteles. En tercer lugar, la pintora santandereana ha abordado entre sus temáticas

exploraciones que pueden asociarse con la desacralización –léase desmitificación y acercamiento- de obras de arte de amplio reconocimiento (Rafael, da Vinci, Cézanne, Botticelli, Renoir, etc.) a partir de la cuales genera nuevas creaciones, un hecho que podemos vincular con lo postaurático dada la intrepidez del gesto apropiativo y el tipo de reelaboración a que esta da lugar. A modo de ejemplo podemos considerar un trabajo como *Naturaleza sui generis* (1971), en el que una pintura -con formas planas y coloridas que pueden asociarse con *El Ángelus* de Jean-François Millet (1857-1859)- ha sido ensamblada en una bandeja de madera, posiblemente una búsqueda plástica a partir de sus reflexiones en torno a las maneras como –desprevenidamente- el arte clásico aparece como parte del imaginario popular en los objetos domésticos.[376]

La obra de Doris Salcedo se enmarca también dentro de lo que es el mencionado *arte postaurático*, pues dada la naturaleza efímera de la mayor parte de sus trabajos, lo que permanece son los registros aportados por las fotografías y videos tomados durante la exhibición de las mismas. Con lo anterior, sus trabajos ejemplifican otro de los rasgos del arte postaurático, como es la destrucción de las idas de la originalidad y la presencia para avalar el discurso del museo. La invaluable presencia perceptible del artista en la obra –aurática- como garantía de autenticidad se vuelva ahora inútil, y, como resalta Douglas Crimp, "la presencia concreta de la obra se realiza a través de la ausencia, a través de la distancia insalvable con el original" (Crimp, 2005: 39).
Adicionalmente, los trabajos de Salcedo muestran también su carácter *postaurático* en lo relacionado con la noción del artista como genio, como individuo creador y hacedor de sus piezas. Las instalaciones de la escultora bogotana surgen de sus investigaciones, sus ideas y su espíritu plástico, pero son el resultado de un trabajo colaborativo en el que, bajo su dirección, intervienen tantas disciplinas y oficios como sean necesarios para alcanzar el desarrollo del planteamiento por ella propuesto.[377] Ya lo decía Baudelaire –retomado por O. Paz- "una producción vasta no es sino un pensamiento con mil brazos" (Paz, 2001: 59).

[376] A propósito de las consideraciones asociadas a la masificación de las imágenes artísticas propia de la era de la *reproductibilidad técnica* , obras como la de González nos hacen pensar en la palabras de Paul Valéry -retomadas por Walter Benjamin-: «Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan» (Benjamin, 1989: 20).

[377] Podemos como ejemplo señalar, que en la lista de personas que intervinieron en la producción y montaje de *Palimpsesto* (Madrid, 2017), una obra trabajada durante cinco años, aparecen 6 arquitectos, una ingeniera hidráulica, un ingeniero de sistemas, un diseñador gráfico, una ingeniera química, y un grupo de veinte artistas y técnicos.

Resumiendo, podemos anotar que, en cuanto a las características formales, las técnicas y los materiales, en términos generales, estamos ante tres propuestas plásticas marcadamente distintas; con diferencias también en lo discursivo, que tienen que ver con el evidente giro hacia la filosofía que se manifiesta en Salcedo, quién, a diferencia de Arango y González, soporta explícitamente su trabajo en un articulado discurso teórico -con énfasis en propuestas de autores que podemos relacionar con el pensamiento postestructuralista; aunque al mismo tiempo presentan convergencias en sus discursos en aspectos como: su coincidente ubicación en el debate entre la autonomía del arte y la relación arte-vida –con salvedades en el caso de la primera González-, su mirada crítica y su tono ético, su protagonismo ascendente en cuanto a la creación de obras que ejemplifican el tránsito de la obra orgánica hacia la inorgánica, su reto a los límites establecidos, su anhelo de liberarse de lo que Octavio Paz llama *la tiranía de la representación* para ampliar el horizonte artístico de lo sensible a lo inteligible, su cuestionamiento a la presencia –y la noción misma- de la belleza en el arte, y su decisión por realizar un trabajo eminentemente plástico ajeno a cualquier interés por la complacencia del espectador y del mercado.

En otros términos, consideramos que las propuestas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo convergen en lo que podemos designar como su *espíritu de modernidad,* un nexo que, con apreciables distancias, permite establecer una comunicación intergeneracional entre tres creadoras cosmopolitas que en el arte colombiano ejemplifican el preludio de la modernidad estética (Arango), su plenitud (González), y su marcha hacia nuevos y más amplios horizontes (Salcedo).

CAPÍTULO IV: TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS: UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN PLÁSTICA Y LA TRADICIÓN CRÍTICA

CAPÍTULO IV
TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS: UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN PLÁSTICA Y LA TRADICIÓN CRÍTICA

Si un hombre escribe en el poema de otro
su corazón será dos veces más grande
y el poema se multiplicará hasta el infinito
Dos hombres escribiendo en el poema de otro
harán dos nuevos poemas
y cuatro nuevos hombres
cruzando sus propias fronteras
Un hombre que escribe un verdadero poema
será múltiple, no morirá solo
Un hombre que escribe tres poemas
y los tres parecen uno
tendrá miedo de imitarse a sí mismo
escuchará su propia voz
verá su propio cuerpo tendido a su costado
su alma será una página en blanco.

Jorge H. Cadavid[378]

Una de las preocupaciones que marcaron lo que en sentido estricto se llamó el *arte moderno* fue la novedad; el interés por lo nuevo entendido como un distanciamiento con el pasado y con lo vigente, un enfoque que pretendía dejar atrás la *tradición* y conceder el máximo valor a la *ruptura*. Bajo este paradigma, como lo expresa Simón Marchán Fiz –*Del arte objetual al arte del concepto*-,

[378] Jorge H. Cadavid en su poema AR*S POÉTICA* en *Los ojos deseados* (Cadavid, 2011: 29).

> … el discurrir artístico parecía deslizarse por el tobogán de lo novedoso en una carrera convulsiva en la cual cada «ismo» desplazaba o envejecía a su inmediato antecesor sin apenas consentir parada alguna en el fluir artístico ni echar la vista atrás. En este torbellino, que sedimentaba en una «ideología de la ruptura», las valencias artísticas se desgastaban y agotaban bajo el vértigo de la inmediatez temporal, si es que no consumidas, que no consumadas, por una innovación histérica que suspiraba para que cada obra mostrase un rostro irreconocible.[379]

Podría pensarse entonces que, en el afán por la innovación, efectivamente sería posible dejar atrás la tradición y, desde el reto de la originalidad, producir obras enteramente originales. Sin embargo, como lo señala Theodor Adorno, uno de los impulsores –y crítico también- de la categoría de lo nuevo como símbolo de modernidad, incluso esta categoría, "que en la obra de arte representa lo que todavía no existe y aquello mediante lo cual ella trasciende, lleva la marca de lo siempre igual bajo una cubierta que va cambiando" (Adorno, 2004: 390). Con este comentario, Adorno parece sugerir que, tras la apariencia de lo que vemos hay rastros de algo que ya se hizo, con lo que pone en cuestión la idea de la novedad absoluta.

La autoridad de lo nuevo dice Adorno "es la autoridad de lo históricamente ineludible" (Adorno, 2004: 52), y más adelante señala que "lo que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición en la que conservarse" (Adorno, 2004: 62). En otras palabras, lo que se plantea es que, si bien en el desarrollo del arte se han posicionado unos determinados cánones, que traen incorporados –desde su constitución- diversos elementos de múltiples tradiciones, la búsqueda de la novedad y la originalidad, o la insuficiencia que en determinados contextos presentan los soportes que se han usado como modelos, conduce a pretensiones que intentan deshacerse de tales tradiciones, un propósito que pareciera destinado al fracaso ante la imposibilidad de desprenderse totalmente de lo que nos antecede.

[379] Marchán Fiz, 1994: 312

En este orden de ideas, de alguna manera la tradición está siempre presente en la obra de arte, aún en aquellas que se presentan como innovadoras o como símbolos de ruptura con la tradición. Cuando se pretende hacer ruptura, como escribe Adorno, no se trata de negar "abstractamente" la tradición, sino de criticarla "sin ingenuidad de acuerdo con el estado actual: así se constituye lo presente a lo pasado" (Adorno, 2004: 82). El presente se convierte así en "la crítica de la tradición, de modo que cada momento es, simultáneamente, una refutación de la eternidad y su metamorfosis en una novedad transitoria" (Paz, 2001: 50). "Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición" (Paz, 2013: 334)

Con esta reflexión hemos querido introducir uno de los intereses que animan el presente capítulo, como es, explorar las tradiciones que alimentan las propuestas plásticas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo, lo que podemos nombrar como la realización de una mirada a sus trabajos desde la óptica de la tradición plástica. El otro aspecto que abordaremos es el que tiene que ver con la mirada de las mismas desde la tradición crítica, es decir, un acercamiento a lo que diferentes teóricos han conceptuado sobre estas propuestas.

4.1. UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN PLÁSTICA

4.1.1.- UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN PLÁSTICA: DÉBORA ARANGO

El arte de Débora Arango nace impregnado de realismo, un rasgo que se deja ver tanto en sus paisajes, sus retratos, como en el tratamiento inicial de la figura humana, temas en los que las formas y los colores muestran una preocupación en cuanto mantener la cercanía respecto de los referentes naturales. No es extraño que así fuera, pues este trabajo surge en medio de un arte regional que arrastra la impronta que le confiere Francisco Antonio Cano (1865-1935), artista de Yarumal (Antioquia, Colombia) que logró formarse en París bajo la tradición neoclásica, promotor de la creación del Instituto de Bellas Artes de Medellín, donde marcó la pauta del

enfoque formativo de buena parte de la generación de artistas antioqueños de la primera mitad del siglo XX.[380]

Las acuarelas de Arango que plasman el paisaje urbano muestran elementos que pueden asociarse con el interés por la luz y las tonalidades brillantes propios del tipo de pintura inspirada en el trabajo al aire libre promovido por Cano, quien impulsa los métodos del realismo francés y del impresionismo, aunque no necesariamente los postulados y la técnica de éste último en torno a la libertad del color, la pincelada, la luz y la captación de las atmósferas.

Es evidente que la obra de Arango muestra en sus inicios, además del aspecto que acabamos de señalar, una conexión con el muralismo mexicano, que en un principio se da por la vía de su maestro Pedro Nel Gómez, admirador del movimiento –sobre todo en lo ideológico-, pero más adelante (1946) por el contacto de primera mano que tuvo ella durante su etapa de formación en la tierra de Rivera, Siqueiros y Orozco. Arango, ante la imposibilidad de realizar murales en Colombia -actividad en la que se posicionó Gómez-, podemos decir que, lleva a la pintura de caballete algunos rasgos del muralismo como su inclinación por la temática de la realidad social, aspecto en el que sobresale su preocupación por la justicia y la inclusión de los marginados, y en general, por mostrar -desde una mirada crítica- la sociedad de su tiempo.[381]

Sin embargo, más allá de estos aspectos temáticos y del espíritu antiacadémico, las formas de sus trabajos apenas pueden tener una relativa cercanía con uno de los grandes del movimiento mexicano, José Clemente Orozco, en lo que tiene que ver con su rechazo a las composiciones utópicas, su crudeza y, algunas veces, el tono caricaturesco, sarcástico, de sus pinturas. Posiblemente la proximidad entre ellos tenga origen en la manera como en ambos pueden verse

[380] Sobre Francisco Antonio Cano puede verse la publicación realizada con motivo de la exposición llevada a cabo entre septiembre 4 y octubre 26 de 2014 en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá (Museo Nacional de Colombia, Museo de Antioquia, 2014).
Sobre el realismo en la pintura antioqueña véase el artículo de Diego León Arango (Arango, 2003) en el que explora el realismo en la obra de Pedro Nel Gómez, quien fuera motivo de inspiración para Débora Arango.

[381] Es posible que la preocupación por la realidad social también haya sido cimentada desde su acercamiento a Pedro Nel Gómez, pues en el paso de éste por Europa, además de sus estudios en Florencia, se acercó a trabajos como los de Courbet y Millet que le impactaron y le motivan a trabajar personajes más cercanos a la realidad cotidiana, como los barequeros y los arrieros (Bedoya y Estrada, 2003:4-5).
La obra de Arango a diferencia de aquella del muralismo mexicano no muestra ninguna inquietud por contar una determinada visión de la historia local, como tampoco aborda lo prehispánico o el tema indígena, ni se acerca a elementos de orden nacionalista.

rasgos que en cierto modo se asocian con el expresionismo alemán, sin que esto implique una conexión directa, pues, aunque se trata de artistas cosmopolitas, el acceso a las imágenes de calidad y a la información en general, distaba mucho de la disponibilidad, variedad y velocidad que caracterizan la comunicación en los tiempos actuales.

Como lo señalamos en el estudio formal que tratamos páginas atrás, nos referimos a aspectos comunes con el movimiento alemán como: el color saturado, la pincelada libre, violenta y evidente, el uso de marcadas líneas figurales, la tensión entre las imágenes representadas, la agitación de las formas y su alteración respecto de los referentes naturales, tal y como puede apreciarse al hacer un paralelo entre trabajos como por ejemplo: *Masacre del 9 de abril de 1948* (Débora Arango, 1948), *El demagogo* (José Clemente Orozco, 1946) y *La noche* (Max Beckmann, 1918-1919) –véase la imagen 51-.[382]

La ruptura de Arango estriba en que, contrario al interés de la pintura de la época, que en su medio exaltaba los valores de la sociedad antioqueña, y en cierta medida unos determinados rasgos de lo colombiano, a partir de formas bellas y ajenas a la disonancia; ella cuestiona, y lo hace, por dos senderos: primero, desde el ejercicio de la autonomía –atreviéndose a hacer lo que no se consideraba propio del rol de la mujer pintora: hacer desnudos, y, además, plasmarlos desde una visión de la desnudez como algo normal-; y segundo, mostrando su disenso, tanto por la vía del contenido, como por la de las formas.

[382] Una vía por la que la información sobre el expresionismo y otras tendencias del arte europeo de la primera mitad del siglo XX llega a América fue aquella abierta por los pensadores y creadores exiliados tras la persecución nazi. Puede citarse por ejemplo el caso del crítico alemán Paul Westheim (1886-1963), defensor del expresionismo, quién encontró refugio en México a partir de 1942. Señala Bárbara Beck que, en el país que le acoge, Westheim "percibió lo que él llamó 'otro tipo de expresionismo', es decir una tendencia afín a aquella en Alemania" (Beck, 1995: 248), con lo que pareciera que más que una influencia podría haber, al menos en un principio, una relativa coincidencia formal.

Imagen 51. Comparativo Max Beckmann, J. Clemente Orozco, Débora Arango[383]

Max Beckman, 1918-1919
La noche
Óleo sobre lienzo, 33 x 154 cm.

J. Clemente Orozco, 1946
El Demagogo
Óleo sobre lienzo, 78 x 61 cm.

Débora Arango, 1948
Masacre del 9 de abril de 1948
Acuarela, 76 x 57 cm

[383] Composición de Jaime Gómez Prada. Fuente de las imágenes: *La noche,* (Elger 1993: 213); El Demagogo, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_Clemente_Orozco_-_The_Demagogue_-_Google_Art_Project.jpg [14 de diciembre de 2017]; *Masacre del 9 de abril*, (Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012: 69,128).

En cuanto a los contenidos, Arango, desde su decisión de aprovechar la exploración plástica para "sacar a flote lo oculto, lo falso, lo que no se puede decir abiertamente" se atreve a plasmar -sin maquillajes- las duras realidades que otros no muestran; también a romper con los estereotipos, especialmente aquellos asociados al ideal de mujer definido por una cultura marcada por el machismo y las estructuras patriarcales; y además, a abordar temas tabú como el erotismo, al igual que asuntos complicados como el desafío a lo que -en términos castoridianos- se denominan las *significaciones imaginarias sociales* y la crítica al poder político, religioso y militar.

En la forma, Arango se aparta de las poses, las configuraciones idealizadas y los lineamientos técnicos del canon heredado, y, desde la figuración, da rienda suelta al libre juego de las líneas y los colores, y a la emancipación de las ataduras de la belleza y de aquellas relacionadas con la complacencia del espectador, aspectos ampliamente referidos en el capítulo anterior.

En resumen, Arango se nutre inicialmente de la tradición pictórica clásica europea heredada de sus maestros E. Vélez y P. N. Gómez, quienes a su vez la recibieron de los artistas que les anteceden, como del contacto directo a partir de los viajes que cada uno de ellos hiciera a Europa. Sin embargo, la encuentra insuficiente para sus intereses expresivos, la refuta y da origen a una nueva tradición con la que podemos decir, se convierte en pionera del arte crítico en Colombia.

Su propuesta, con el paso del tiempo, continuará alimentándose de otras fuentes que enriquecen su horizonte plástico y le aportan elementos para la evolución de su trabajo. Nos referimos al muralismo mexicano -desde su viaje a México en 1946, donde toma clases con Federico Cantú y descubre su fascinación por Orozco-, movimiento que asimismo se nutre de la tradición europea, pero que a su vez mira hacia otra tradición, la del legado prehispánico, y que da lugar a nuevos planteamientos. Igual sucede con sus viajes a Europa en 1954-55 (España) y 1959 (Inglaterra) que le pondrán en contacto de primera mano, tanto con lo clásico del arte occidental, como con las nuevas tendencias. Lamentablemente muchos de los trabajos de Arango no están fechados, situación que favorecería la exploración del impacto de los

acercamientos mencionados. Sin embargo, es claro que estamos ante una obra que muestra una permanente transformación.

4.1.2.- UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN PLÁSTICA: BEATRIZ GONZÁLEZ

Un afiche con un detalle de *Las lanzas o La rendición de Breda* (Velásquez, 1635) que recibiera como regalo de su maestro Juan Antonio Roda fue el que dio origen a uno de los primeros trabajos de Beatriz González durante su etapa de formación a principios de los años sesenta.

González se forma con varios maestros, peros sobresalen en este proceso Marta Traba, en lo teórico, y Juan Antonio Roda, en el aspecto técnico. En ambos figura un elemento común: su admiración y respeto por los clásicos del arte europeo, un aspecto que transmiten a su generación de estudiantes, a quienes invitan a analizar con detenimiento los elementos formales de Vermeer, Velásquez, etc.

Desde el estudio de esta tradición inicia González su encuentro con la práctica pictórica. En sus trabajos sobre la *Rendición de Breda* (1962-1963), que parecen acercamientos a pequeños grupos de personajes, se muestran rostros que pueden relacionarse con aquellos de la renombrada pieza, bien del lado holandés o del lado español. Sin embargo, todo hace pensar que el interés de Velázquez quedó atrás, en su tiempo y en sus intenciones concretas como pintor de la corte aludiendo a un hecho específico de una manera determinada, y que González está centrada en una exploración puramente plástica, desde una obra en la que aspectos como el dominio de la perspectiva aérea, el manejo de luces y sombras, la maestría en el color, permiten al creador sevillano plasmar escenas que, aludiendo a un determinado objetivo narrativo, sobresalen por la potencia en la construcción de atmósferas y de la ilusión proyectada.

En las piezas de Beatriz González sobre la aludida pintura del barroco español, el interés por la ilusión y los efectos del claroscuro parecen haber sido descartados, lo que sucede también con el contenido. Su exploración se centra en el estudio de la luz, la mancha y el color, todos

elementos netamente pictóricos.[384] Siguiendo a Baudelaire, pareciera que González, abordando a Velásquez, estuviera intentando "extraer de él la belleza misteriosa que puede contener" el trabajo de los grandes clásicos (Baudelaire, 1995: 92), es decir, acercándose -desde la tradición- a una mitad del arte, y, al mismo tiempo, dando inicio a una búsqueda individual que le conduzca al encuentro de la otra mitad, en un tiempo y un contexto distintos: en la Colombia de la segunda mitad del siglo XX.

En el rastreo de los clásicos, la siguiente parada de González tendrá lugar en el barroco holandés, concretamente en Jan Vermeer (1632-1675), obra desde la cual continúa la indagación que iniciara con Velásquez, en éste caso con marcado acento en el estudio de la luz (véase la imagen 52).[385]

De las cálidas escenas de Vermeer –y de los pintores holandeses del siglo XVII- en las que la representación, en medio de un "engranaje narrativo", deja a un lado la religión, la mitología y la historia para dar cuenta de la vida cotidiana de "individuos sumidos en su existencia" (Todorov, 2013: 19), en medio de escenas cotidianas cargadas de luz y color; y de las composiciones cuidadosamente estudiadas de un Velásquez que, apoyado en los grandes que le anteceden (Migue Ángel, Durero, otros), construye un puente entre el tenebrismo de finales del siglo XVI y el arte teatral y exuberante que surge en el XVII, en el que trabaja -a su manera- encargos reales colmados de profundidad sicológica y de personajes que denotan existencias auténticas desde la maestría en el manejo del efecto de la pincelada como mancha y la armonía del color; pasamos, con Beatriz González, a una obra nueva signada también por el esmerado trabajo del color y la luz, pero con una apariencia distinta: plana, alejada del realismo y en extremo simple, que, por sus similitudes formales –y en algunos casos temáticas- puede asociarse al *arte pop*, pero que tiene origen en contextos y motivaciones diferentes.[386]

[384] Véase las obras: *Versión sobre la rendición de Breda III* (1962), *Versión sobre la rendición de Breda IV* (1962) y *Fragmento de la rendición de Breda* (1963), en Villegas, 2005: 22-24.
[385] Véanse las diferentes obras de las series *Vermeerina* y *Encajera* (Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011: 40-43; Villegas, 2005: 26-33).
[386] En nuestros comentarios acerca de Velásquez seguimos a Diego Angulo en su obra *Estudios completos sobre Velásquez* (Ángulo, 2007).

Imagen 52. Beatriz González, exploraciones a partir de Velásquez y Vermeer[387]

Beatriz González, 1962
Versión de la rendición de Breda IV
Óleo sobre tela, 100 x 70 cm.

Beatriz González, 1963
Encajera
Óleo sobre tela, 100 x 70 cm.

Beatriz González, 1964
Encajera foto inversée
Óleo sobre tela, 85 x 100 cm.

[387] Composición de Jaime Gómez Prada. Fuente de las imágenes: Villegas, 2005: 22, 27, 33.

Beatriz González, buscando un estilo propio que le diferenciara de las figuras posicionadas en el panorama del arte colombiano de los inicios de su carrera (Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Fernando Botero) se entrega a la deconstrucción de las pinceladas de Vermeer y Velázquez, encontrando no sólo la pista para el manejo de la luz y el color que buscaba, sino también un punto medio entre la figuración y la abstracción, un modo de representación nuevo en el medio colombiano en el que la supresión de elementos se convierte en postulado y en el que, además, aparece una concepción diferente del espacio, que se libera de la evocación de la tercera dimensión. En este punto de llegada, González reconoce los aportes del encuentro con otra tradición, la de la pintura colonial que pudo conocer en Perú y Bolivia, "con figuras de distinto tamaño, todas en primer plano, y que se diferencian por los colores. Me sentí identificada con eso [dijo González] ya que ese era el camino que yo ya había tomado" (*Revista Semana*, 1990: s.p.).

"La apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo" que, según Simón Marchan Fiz (Marchán Fiz, 1994: 33), caracterizaron la eclosión del *arte pop* en la Inglaterra de los años cincuenta y los Estados Unidos de principios de los sesenta, aparecen en las obras de González, como están presentes también otras características del *pop*: la preferencia por lo prefabricado como punto de partida, la alteración de la concepción tradicional del espacio representativo, la oposición a todo tipo de naturalismo, la alteración de las imágenes de su contexto, la supresión de elementos representados, las pretensiones de neutralidad (primera González), la repetición y la seriación.[388] Sin embargo, una diferencia de fondo separa el trabajo de la pintora colombiana del *arte pop*: los orígenes son distintos.

La propuesta de Beatriz González surge de una búsqueda formal diferente, que desarrollamos líneas atrás, y aparece en otro contexto. La Colombia de principios de los sesenta no era la de la sociedad industrial y de consumo que caracterizaba a los Estados Unidos e Inglaterra en aquellos años, por el contrario, era un país con una problemática social compleja que no lograba superar la violencia partidista heredada de las décadas anteriores.

[388] Nos hemos soportado en el análisis del *arte pop* realizado por Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte del concepto* (Marchán Fiz, 1994: 31-50).

El punto de toque de la obra de González con el *arte pop*, no está relacionado con sus orígenes. Más allá de la coincidencia con diversos rasgos formales, éste puede ubicarse en las asociaciones derivadas de las exploraciones que la artista hace en torno al gusto, y en particular al gusto popular en todas sus manifestaciones, y dentro de éstas, muy relevantes aquellas que tienen que ver con la manera como el arte clásico, a partir de las imágenes técnicamente reproducidas (arte gráfico) aparece en las ubicaciones y condiciones más insólitas, desprendido completamente de las etiquetas e historias que le anteceden.

La ruptura de Beatriz González en el arte colombiano tiene que ver con dos aspectos. Primero, la introducción de un nuevo modo de representación en el que se da primacía al color y a la *iconicidad* de la imagen y desde ésta a la construcción de símbolos que apuntan a la racionalidad y a la imagen-concepto; y, segundo, la apropiación y reutilización de la imagen existente, un camino por el que, desde una o múltiples fuentes, da origen a nuevas creaciones marcadas por la *resignificación*.

Beatriz González, centrada siempre en preocupaciones de orden estético, encuentra una vía que le permite problematizar simultáneamente la representación plástica y la realidad representada.[389]

4.1.3.- UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN PLÁSTICA: DORIS SALCEDO

La obra de Doris salcedo bebe de toda la tradición filosófica y estética de Occidente como memoria crítica, para ponerla al servicio de un arte expresamente político, relacionando zonas inexploradas donde se unen belleza, violencia, ciencia, con discursos de poder.

Salcedo evita a priori un posible romanticismo, pasa sobrevolando el realismo, transforma objetos banales de la modernidad en materiales de su arte, todo para contribuir al entendimiento universal de su obra, un nuevo tipo de arte mundial.

[389] Seguimos aquí los conceptos que aporta Simón Marchán Fiz en sus reflexiones sobre la *Nueva figuración* (Marchán Fiz, 1994: 19-23).

Bastidores de cama, mesas y sillas, puertas y armarios, zapatos y camisas son reciclados como huellas e indicios de lo que una vez fueron sus dueños. La apariencia *kitsch* de estos objetos reproducibles, cobra sentido para hablar de la ausencia irrevocable, de la memoria perdida.

Todas estas sutiles intervenciones microscópicas llevan la firma personal de Salcedo. Su estrategia metodológica consiste en explorar a fondo, minuciosamente, el matiz más exacto: la superficie de sus objetos reposicionados que nos recuerdan los *ready-made* del Dadá duchampiano.

El carácter de la modernidad cobra alrededor de 1990 con la serie *Sin Título*, un peso y densidad hasta entonces inexplorada. Salcedo para este propósito –entre el peso y la levedad- vierte hormigón en sillas, mesas y armarios. El uso de estos muebles queda radicalmente descartado, su funcionalidad práctica queda impedida. El hormigón frío y macizo es como una lava endurecida que les otorga densidad histórica. Los muebles se convierten en monumentos callados y testigos mudos de una existencia humana congelada en el tiempo.

Salcedo tiene la capacidad estética y poética de expresar el horror con eficacia, evitando el sentimentalismo y el patetismo romántico, y la frivolidad del *kitsch*. Sus intervenciones se convierten en argumentos para sustentar una tesis: la ausencia humana como una nueva presencia (cuando las cosas están presentes por ausencia es cuando realmente las cosas están). Sus obras quieren concederle elocuencia al vacío y al silencio humano. Salcedo quiere restituir a las víctimas en la morada del silencio la voz y dignidad que se les ha arrebatado.

Jacques Derrida entra en la obra de Salcedo como el *shibboleth* hebreo que está atravesado por una multiplicidad de significados y sentidos. *Shibboleth* es paso, pertenencia y exclusión, es el pasaje bíblico de Jueces y el poema de Paul Celan. La grieta de 167 metros en la Tate Modern de Londres se convierte en analogía y alegoría de la intolerancia y la segregación, abismo entre Oriente y Occidente, mundos que no se tocan.

Leer las fisuras es la tarea deconstructiva propuesta por Salcedo, estrategia de escritura que se instala en la propia escritura. La intuición de la deconstrucción desmonta el constructo, edificio o artefacto postmoderno. Deja al descubierto la precariedad de su estructura formal.
La deconstrucción derridiana llevada a cabo por Salcedo en *Shibboleth*, fisura la propia tradición moderna. Le aporta a la artista bogotana un lenguaje, unas categorías de pensamiento y unas visiones peculiares desde donde sentir la realidad. Esta gran fisura encarna una investigación filosófica, deconstruye la tradición bajo la forma de religión, mitología, derecho, semiología, literatura y política.

Salcedo en *Shibboleth* tematiza la indecibilidad, el vacío, la ausencia, lo silenciado por la tradición de Occidente: "pienso que el espacio que marca esta obra es un espacio negativo, que es el espacio que, en últimas, ocupamos las personas del Tercer Mundo en el Primer Mundo" (Toledo, 2007: s.p.). La grieta representa una compleja relación entre imperio y colonia, centro y periferia, la historia del racismo que va paralelo con la historia de la modernidad.

La presencia de los no europeos llega a ser percibida como un factor de decadencia que atenta contra su identidad. De allí, la distancia insalvable, la grieta, la fisura. Salcedo se sirve de la filosofía derridiana para mostrar la profundidad y la segregación de esta grieta o fisura mental. La transgresión dejará una cicatriz en el museo europeo, funcionará como memoria de piedra y acero. El museo como depositario de la historia. Salcedo está interesada en usar los espacios museales del Primer Mundo, para evidenciar la prehistoria de los que están al margen.

La deconstrucción derridiana le interesa a Salcedo como dimensión política, de un artista intempestivo y apátrida, que no se afinca en tiempo y lugar. La expresión formal de Salcedo fisura las estructuras institucionalizadas (políticas, económicas, sociales) sobre las formas históricas de configuración logocéntricas, eurocéntricas. Logocentrismo que es un discurso racional que garantiza, legitima la autoridad. En el espacio logocéntrico se desarrolla la maquinaria del saber (sentido, verdad, univocidad) y del poder (autoridad, jerarquía, dominación, legitimación). Shibboleth es una obra narrativa que instiga la memoria, valorando la significación del silencio. Su reflexión se centra en el poder evocador de los objetos.

En este punto, la obra de Salcedo nos recuerda la plástica de Joseph Beuys de 1921, una herida con apósito de esparadrapo.[390] El dolor convertido en experiencia vital, en corte, en desgarradura. La segunda guerra mundial contada por un soldado al servicio del Tercer Reich. La herencia de esta lucha se manifiesta en herida. Beuys reconoció y vivió el desgarro entre la conciencia y la memoria, entre la entelequia y el horror, al igual que Salcedo y Paul Celan.

La poesía de Paul Celan es central en la obra de Salcedo: "el poema Shibboleth hace referencia al duelo permanente, porque no hay manera, a través del arte, de recuperar las vidas perdidas. El arte como la poesía es impotente frente a la muerte" (Toledo, s.p.: 2007).

La poesía de Paul Celán se convirtió desde muy temprano en un eje sobre el cual la artista trata de estructurar su obra. Ningún otro poeta europeo ha logrado expresar algo en un silencio radical como Celan, acaso porque fue víctima y a la vez poeta, judío y alemán, escritor y traductor. La existencia entre el idioma alemán y el francés le permitió mantener una distancia increíble de su propia experiencia como víctima, exiliado y suicida, huérfano y viudo. Celan representa al poeta confinado, que lleva al extremo la deconstrucción de su propia palabra, representa una poética del vacío, de cómo desarmar un lenguaje hasta los límites de su propia comprensión. Tal vez la respuesta la tenga el filósofo Derrida, en uno de sus más complejos ensayos sobre el poema *Shibboleth* de Paul Celan.[391]

Para Derrida es claro: una fecha signa el poema, para nosotros una grieta, como la escultura de Doris Salcedo. *Shibboleth*, tanto el poema como la escultura rememoran la herida y el tiempo. Un nacimiento y una circuncisión. *Shibboleth* se sitúa en la esfera misma de la desgarradura, del umbral, de la frontera, del límite. Celan y Salcedo se resisten a la borradura.
Salcedo, igual que se nutre de la tradición filosófica y literaria, se nutre también de la tradición plástica. La idea duchampiana del arte como juego intelectual está presente en su propuesta. Trabajos como el de Joseph Beuys, alimentan su obra, tal y como puede notarse en la presencia de elementos característicos del artista germano en su propuesta. Nos referimos al concepto integral y vital de la creación -dibujo, escultura, instalación, discurso crítico, política-, a la apertura

[390] Hacemos referencia al currículo alegórico elaborado por Beuys en 1964 en el que la mencionada herida corresponde a su nacimiento el 12 de mayo de 1921 (Bernárdez, 2003: 7).
[391] Véase el texto de Jacques Derrida *Shibboleth. Para Paul Celan* (Derrida, 2003).

hacia la diversidad de materiales y configuraciones, al rechazo a toda forma de violencia, a la preocupación por reparar las heridas y los traumas de la sociedad. Sin embargo, a diferencia del artista alemán, Salcedo se hace a un lado de su creación. Si en Beuys su aparición como parte de la obra es parte fundamental de la propuesta; en Salcedo es innecesaria, dejando todo el protagonismo a la instalación.

Antecedentes relacionados con aspectos como la combinación de materiales y elementos no convencionales, el uso de sillas/muebles en las esculturas e instalaciones, o las intervenciones arquitectónicas a manera de heridas en los edificios, aportan pistas acerca de las diversas tradiciones que alimentan el arte de Salcedo. En el primer caso, puede pensarse en términos generales en el collage, o más concretamente en la obra de artistas como el estadounidense Robert Rauschenberg (1925-2008), o más cercano a los tiempos de Salcedo, el neoexpresionista alemán Anselm Kiefer (1945), este último con algunas obras en las que la aparición de trajes insertados (*The Wave, 1990*) -además de su formación con Beuys, su pasión por Celan, su preocupación por las superficies, su respeto por el color de los materiales-, hace inevitable la asociación con la escultora colombiana. En el segundo caso, aparecen los trabajos de Joseph Beuys (1921-1986) –*silla con grasa*, 1963-, y del norteamericano Joseph Kosuth (1945), –*una y tres sillas,* 1965; Beuys vinculado con el movimiento *Fluxus* y con la escultura social, y Kosuth, uno de los principales impulsores del arte conceptual. Por último, en lo concerniente a los trabajos en los que la escultura se une con la arquitectura, son emblemáticas las obras que a manera de cortes de edificaciones realizara el neoyorkino de ascendencia chilena Gordon Matta-Clarck (1943-1978) –ejemplo: *Splitting*, 1974- (véanse las imágenes 53, 54, 55), quien -en lo que podrían considerarse como performances- literalmente hace intervenciones, bien a la manera de aberturas en muros y/o pisos de construcciones existentes, bien como extracción de gigantescos fragmentos de los mismos, poniendo de esta manera al descubierto lo que se supone cerrado, las estructuras, las formas interiores, los materiales, entramados y vacíos que se ocultan detrás de lo que vemos, proponiendo un discurso con el que cuestiona aspectos como la naturaleza del espacio y las posibilidades para experimentarlo, el concepto de propiedad, así como las fronteras interdisciplinarias y aquellas de la obra de arte, como también las disposiciones establecidas por las instituciones que rigen el campo en el que ésta se despliega.

Imagen 53. Doris Salcedo y la tradición que le antecede: Joseph Beuys, Joseph Kosuth.[392]

Joseph Beuys, 1963
Silla con grasa
Instalación – Silla de madera, grasa, Alambre de cobre.

Joseph Kosuth, 1965
Una y tres sillas
Silla plegable de madera, fotografía montada de una silla y ampliación fotográfica montada de la definición del diccionario de "silla"

Doris Salcedo, 2002
Noviembre 6 y 7
Instalación (vista parcial)

[392] Fuente de las imágenes: Beuys en: http://www.db-artmag.com/archiv/2005/d/2/1/319.html; Kosuth en: https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965; Doris Salcedo en: http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/ [15 de diciembre de 2017].

Imagen 54. Doris Salcedo y la tradición que le antecede: Anselm Kiefer y la inclusión de trajes en las obras[393]

Anselmo Kiefer, 1990
The wave
Plomo, ropa, alambre de acero y ceniza sobre lienzo

Doris Salcedo, 1992-1994
La casa Viuda I, IV
Instalación, madera, trajes otros.

[393] Fuente de las imágenes: Anselm Kiefer en Museo de Arte de Seattle, http://bigpicture.site.seattleartmuseum.org/works/die-welle-the-wave/; Doris Salcedo en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/ [15 de diciembre de 2017].

Imagen 55. Doris Salcedo y la tradición que le antecede: Gordon Matta-Clarck y las "heridas" en la arquitectura[394]

Gordon Matta-Clark, 1974
Splitting
Instalación: Intervención arquitectónica

Doris Salcedo, 2007
Shibboleth
Instalación: Intervención arquitectónica

[394] Fuente de las imágenes: Gordon Matta-Clarck, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier ; Doris Salcedo, http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/ [15 de diciembre de 2017].

El Museo de Arte contemporáneo de Chicago, en la retrospectiva que en 2015 realizó sobre la propuesta de Salcedo, considera su obra como una "fusión de formas postminimalistas con preocupaciones sociopolíticas" con lo que pone de relieve la herencia en la artista de la corriente *minimalista* surgida en los años sesenta. Nos referimos a aspectos propios de ese arte como: su provocación conceptual, el rechazo a la base antropomórfica presente en la mayor parte de la escultura tradicional ("aún residual en los gestos de la obra abstracto expresionista"), la superación de la escultura apartada -típicamente montada sobre un pedestal- y, en su reemplazo, al advenimiento de la obra "que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar", y, por último, el cuestionamiento al papel del espectador, quien será impulsado a asumir un nuevo rol: "explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado" (Foster, 2001: 40-42).[395]

La ruptura de Salcedo, desde nuestra mirada, está dada por su desafío a los límites de la representación, una condición que resulta de la manera como los pensamientos derivados de sus investigaciones acerca de la barbarie humana le llevan a una búsqueda incesante de creación de imágenes que, desde sus instalaciones, posibiliten en el espectador un encuentro con la otredad –ausente-, lo que se traduce en un arte en el que la sofisticación técnica, el preciosismo artesanal, la reflexión filosófica y la experiencia humana del espacio se funden para dar origen a formas y configuraciones que no pueden ser reducidas a un patrón que las haga previsibles.

4.2.- UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN CRÍTICA

4.2.1- UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN CRÍTICA: DÉBORA ARANGO

La obra de Débora Arango aparece en la Colombia que se acercaba a la primera mitad del siglo XX y desde su irrupción genera polémica. La crítica no se centra en aquel entonces en una apreciación formal y estética concreta, sino que se ampara en consideraciones marcadas con tintes políticos y morales. Débora Arango es ignorada y desestimada por la crítica durante casi cuarenta años, hasta principios de los ochenta cuando, en tiempos del nacimiento del Museo de

[395] Seguimos a Hal Foster – *El retorno de lo real*- en sus anotaciones sobre la orientación en el arte del siglo XX que inaugura el minimalismo (Foster, 2001).

Arte Moderno de Medellín, empieza a ser valorada. Sintomático de este menosprecio de la crítica es la omisión de su nombre en los textos que escribiera la crítica Marta Traba sobre el arte realizado en Colombia.[396] Como anota Beatriz González en entrevista con Martín Nova a propósito de la estimación de Arango por Traba: "Ella no vio a Débora, o si la vio, no le importó" (Nova, 2017: 5).

Un comentario de Beatriz González en su texto "Actitudes transgresoras de una década" es revelador en cuanto a que nos aporta información sobre los polos que marcaban las discusiones de los críticos de arte en Colombia hacia los inicios de la segunda década del siglo XX. Dice González que las polémicas "se centraron en tres temas diferentes en la forma, pero iguales en el contenido porque conducían a una disputa sobre el arte moderno y su asimilación por parte del arte latinoamericano: el realismo socialista contra el expresionismo abstracto, el nacionalismo contra el internacionalismo y el arte figurativo contra el abstracto" (González, 1997: 6-7).[397]

[396] A propósito de la indiferencia o el rechazo hacia obra de Arango, retomamos el comentario del crítico Casimiro Eiger, quién, en sus *Crónicas de arte colombiano (1946-1963),* al referirse al Primer Salón de Arte Femenino realizado en junio de 1951, señala algunos desaciertos de la organización como: primero, la mezcla de artistas consagradas, con "distinguidas damas residentes en Bogotá que dedican algunos momentos de su ocio a la decoración o a la acuarela"; y segundo la omisión de nombres como "Alicia Cajiao, Cecilia Aya, Lucy Tejada, Sofía Urrutia, Fanny y Deborah Arango, Hena Rodríguez, artistas todas conocidas en el país y que han demostrado su talento" (Eiger, s.f.: 5) -la paginación indicada corresponde a la asignada por el archivo digital de ICAA-, p. 210 en el documento original. Sobre la escaza estimación de la obra de Arango a la que nos estamos refiriendo, vale señalar que, en 1997, el catedrático y curador Álvaro Medina se dio a la tarea de organizar, en asocio con el Museo de Arte Moderno de Bogotá, una exposición en la que recogió la obra aquellos artistas que no gozaron de la valoración de Marta Traba, y, que en concepto del investigador fueron también parte decisiva del ingreso del arte colombiano en la modernidad estética. En esta muestra se reunió la obra de 39 artistas (450 obras), entre ellos Débora Arango, parte de una generación que desde esta mirada "sitúa a Colombia en la modernidad. Hasta ese momento los parámetros del arte colombiano se inscribían entre un neoacademicismo, o academicismo tardío, y el paisajismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Esta generación consideró otras posibilidades. El cambio más notorio es que trabaja básicamente la figura humana y no el paisaje. Aunque haya paisajistas, como Ariza". Según Medina, fueron varios los factores que opacaron a esta generación. Uno de ellos el choque que las pretensiones de cambio producen en una sociedad conservadora como la colombiana; otros, la crisis económica y la estrechez del mercado del arte en la Colombia de aquellos tiempos, la censura de que fueron objeto algunas propuestas por los gobiernos conservadores que asumen el poder en 1946, y por último, los comentarios de Marta Traba, quién "los fustigó con ahínco, lo que hizo pensar que esta generación no valía nada" (*El Tiempo*, 1997: s.p.), en http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-668092 [13 de diciembre de 2017]. Véase también los comentarios de la *Revista Semana* sobre esta exposición en http://www.semana.com/cultura/articulo/los-olvidados/34624-3 [13 de diciembre de 2017].

[397] Las páginas indicadas corresponden a las asignadas por la edición del archivo del ICAA.

Según Carlos Arturo Fernández, investigador en Historia y Teoría del Arte en Colombia, lo que ocurre con Arango es que en su época "no puede entenderse su propuesta poética y, como consecuencia de ello, se desconocen radicalmente sus implicaciones artísticas y estéticas (Fernández, 2007: 31). El panorama del arte en Colombia a principios de los ochenta –los tiempos de su reconocimiento- es distinto. Como consecuencia de las bienales de Arte de Medellín (1968, 1970 y 1972) había llegado nueva información y las posibilidades de acercamiento a los movimientos de vanguardia resultaron favorecidas. En este contexto, una obra que había permanecido oculta, tiene otra posibilidad de lectura, de valoración y de interpretación estética, aquella que posibilita una nueva generación: "la generación urbana". (Fernández, 2007: 32).

Para Fernández, en la pintora antioqueña "no existen las perspectivas panorámicas que, de manera simbólica, manifestaban el deseo del artista clásico de dominar la realidad y formular un juicio definitivo sobre su lógica y su sentido". En cambio, ella ve las cosas muy de cerca, y "como los artistas 'urbanos', lo único que […] quiere es mirar de frente, de manera directa y natural, con la libertad que hace posible el contexto de la ciudad, a diferencia de lo que ocurría en el antiguo mundo rural". De un trabajo inicial lento, detallado y minucioso, Arango pasa a "un desmonte sistemático de los procesos artísticos" propios de la contemplación lenta de la realidad, con el que abre camino a "una especie de urgencia, una velocidad de trazo y de la pincelada" que es el resultado de "su intención de nuevas formas perceptivas sometidas a la velocidad, que impone tratamientos de impacto que descomponen las formas y privilegian combinaciones extremas de color" (Fernández, 2007: 33). Su mundo no es otro que el de "los conflictos urbanos contemporáneos: crisis social, confusión política, perdida de viejos valores, agitación, marginalidad, cambio vertiginoso de los esquemas urbanísticos, reconocimiento de las diversidades, abuso del poder, contextos sórdidos con la prosa de la maldición, fragmentación y caos" (Fernández, 2007: 34).

Beatriz González, la pintora, curadora e historiadora del arte considera a Débora Arango dentro del arte colombiano como "la gestora de la primera revolución estética". Para ella, "sus diversos sistemas de expresión, tales como el tratamiento fuera de escala de los rostros, las concepciones espaciales, la volumetría, la simplificación de la narración, la visión caricaturesca,

el uso del zoomorfismo no habían sido usados antes" en la plástica nacional (González, 2007: 41). En un medio en que dominaba la fascinación por el paisaje sabanero, "Débora representaba en ese momento la voluntad de romper con el establecimiento" (González, 2007: p. 39).

Para González, la oposición que sufrió la obra de Arango tiene origen "en la mayoría de sus colegas pintores" y se debe a que "ella es la única que logra planteamientos plásticos revolucionarios". A manera de ejemplo, Pedro Nel Gómez la abandona, más que por celos, "porque no acepta la fealdad y la desproporción" (González, 2007: p. 37). Añade González, "cuántos debieron medir con sus ojos el largo de las piernas de la figura en reposo de *Montañas,* o criticar la manera como se dobla la muñeca del mismo desnudo, para declarar su inconformidad por las distinciones de las que era objeto la nueva artista, en 1939" (González, 2007: p. 37). González ve en Arango una "intención de modernidad", y considera que "se sirve del género más académico, el desnudo –que busca la perfección y corrige la naturaleza-", para concretarla (González, 2007: p. 39).[398]

Oscar Roldán Alzate, curador del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) estima que con Débora Arango estamos ante una propuesta "de carácter eminentemente narrativo" en la que además aparece una "necesidad perentoria de reflejar una realidad desbordada" (Roldán, 2012:24). Para Roldán, Débora, "al integrar la forma como concepto y el concepto como parte integral de sus contenidos" logra que en su propuesta la anécdota filial sea rebasada, situándose "en un discurso adelantando, si se quiere contemporáneo" (Roldán, 2012: 24).

El curador del MAMM disiente de quienes trazan una relación directa entre el expresionismo alemán y el trabajo de Arango, pues cada uno surge de preocupaciones y necesidades distintas. Si bien argumentos formales pueden dar pie a tal relación ("una pincelada agresiva, con composiciones y formas pletóricas, evidentes en personajes de altas cargas por la tensión acumulada de una sicología esquizoide"), la obra de la pintora antioqueña, "más que expresionista, es una obra neorrealista, manierista" (Roldán, 2012: 24).

[398] Esta última apreciación coincide con lo expresado por Arango en declaraciones al periódico *El Diario* en noviembre 20 de 1939. Dice Arango: "el artista que no dómine el desnudo le falta todavía un buen trecho que recorrer por el camino de las realizaciones y algo que llenar en el dominio de la técnica. Sin práctica de desnudos, ningún artista ambicioso y devoto de su arte puede decir que ha completado su obra" (El Diario, 1939: 3). La paginación indicada corresponde a la asignada por la edición del archivo del ICAA.

Cecilia Fajardo-Hill, curadora del *Museum of Latin American Art* (EUA) anota que Débora Arango es expresionista en el sentido referido por la pintora, que es aquel que empezó a emplearse en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX –distinto del movimiento de la segunda década del s. XX-, que tiene que ver con el "arte que enfatizaba la expresión de las emociones" (Fajardo-Hill, 2012: 32-33).[399] No obstante, Fajardo-Hill encuentra conexiones entre la obra de Arango y la de la expresionista alemana Paula Modersohn-Becker (1876-1907) y la pintora francesa Suzanne Valadon (1865-1938). Para la curadora, "los desnudos de Arango, *Bailarina en descanso*, 1939, o Montañas, 1940, muestran similitud con Valadon y Modersohn-Becker en su deseo de representar al cuerpo femenino como una entidad moderna y no-idealizada, fuera de los prejuicios morales y sociales de la época" (Fajardo-Hill, 2012: 32-33). Fajardo-Hill, usando como ejemplo la obra *clavel rojo*, 1944, subraya cómo Arango, "al representar abiertamente la sexualidad de una mujer que acepta su propia feminidad", hace a un lado la mirada masculina y "toma autoría del género del desnudo y auto representación femenina" (Fajardo-Hill, 2012: 34). Su interés no se queda allí, pues si el cuerpo de la mujer lo presenta desnudo y desligado de la feminidad mediada por "la Iglesia, la sociedad, la moral, la medicina, la ley, etc.", el caso de la representación del hombre es diferente: su cuerpo "nunca está del todo desnudo y su rol es generalmente de violencia y opresión política" (Fajardo-Hill, 2012: 34-38).

Fajardo-Hill encuentra en la obra *Desnudo contemporáneo*, Arango 1954, el perfecto resumen de "su originalidad estilística moderna, su concepción particular de la belleza y el desnudo femenino y su interacción con la esfera privada y pública, entre la esperanza y la crítica, entre la representación del sufrimiento humano y la experimentación artística" (Fajardo-Hill, 2012: 39). En ella, Fajardo-Hill observa una acuarela construida "casi de manera abstracta, con planos pictóricos imposibles, contrastando no sólo volúmenes sino condiciones humanas" (Fajardo-Hill, 2012: 39).

[399] Débora Arango en entrevista publicada en octubre 3 de 1940 por el diario *El Heraldo de Antioquia,* al preguntarle cuál era su escuela, respondió: "El expresionismo. En mí ha influido poderosamente el maestro Pedro Nel Gómez. A su lado estuve durante dos años. Cuatro años antes había adquirido mis primeros conocimientos al lado del profesor Eladio Vélez" (EL Heraldo de Antioquia, 1940: s.p.).

Santiago Londoño Vélez, historiador e investigador de arte, posiblemente la persona que más profundamente ha estudiado en Colombia la propuesta de la pintora, sintetiza así su visión sobre la misma: "En la obra de Débora Arango ya no se quiere duplicar el mundo, sólo decirlo con un lenguaje propio, sin la intervención morigeradora del buen gusto y 'lo culto'. Estética y ética son una sola. La sensualidad, la angustia, la miseria, la exposición de la corrupción, la burla implacable de los poderosos: ese es su registro, su testimonio de una personal temporada en el infierno" (Londoño V., 1985: 16).

Retomamos para terminar el comentario del académico y curador Álvaro Medina, quien resalta positivamente el reconocimiento tardío que ha tenido la artista, pero al mismo tiempo señala lo que él denomina su precariedad, pues "un día hacía una cosa maravillosa y mañana, a las veinticuatro horas, hacía otra absolutamente descartable. Subiendo y bajando constantemente" Para Medina, Arango es tal vez "la artista más irregular que tiene este país" (Nova, 2017: 262).

4.2.2- UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN CRÍTICA: BEATRIZ GONZÁLEZ

Beatriz González ingresa en la escena artística colombiana con el mérito de una exploración plástica que le permite hallar en poco tiempo una propuesta novedosa y diferente, que además goza, desde sus inicios, de los elogios de la crítica argentina Marta Traba, quien desde sus apreciaciones marcaba en aquellos tiempos el rumbo del arte local, y en tal sentido, podría decirse, ungía a "los elegidos" en ese propósito muy suyo de insertar al arte colombiano en la modernidad estética. Beatriz González estaba en este último grupo.

Marta Traba, considera desde un principio a González como "una de las más originales figuras nuevas del arte colombiano", de quien resalta que, luego de "definir un sistema propio de lenguaje dentro de una peculiar gama cromática, de la simplificación extrema del diseño y de amputaciones voluntarias de la forma que se hacían más evidentes por esa articulación suelta de los planos de color […], comprendió que un sistema que se complace en sí mismo y no busca una comunicación de informaciones se detiene". (Traba, 1984: 240).

Si, a partir de las comparaciones que en ciertos aspectos podrían acercar el trabajo de Beatriz González al de pioneros del *pop* estadounidense como Roy Lichtenstein (1923-1997) o James Rosenquist (1933-2017), muchos pensaban que su propuesta se vinculaba con dicho movimiento, para Traba, la obra de la pintora colombiana "no llega a quedar bajo el control de la técnica como pasa con el pop norteamericano", pues ella, por el contrario, procede como "un artesano del pop. No está registrando la invasión de productos que llegan a irritar tanto al público como a los artistas […]; sino que, a diferencia de éstos, descubre "aspectos más soterrados, menos evidentes, del ridículo peculiar de su país", y se concentra en la transmisión, más que de anécdotas, de contenidos. (Traba, 1984: 240-241).[400]

Marta Traba es recurrente en resaltar en González la primacía que la artista concede a la plástica, en general, y a lo pictórico, en particular. La crítica argentina resalta una serie de rasgos formales que le permiten anotar que es clara en González la "intención de desarrollar un programa que es plástico antes que crítico y profundo antes que divertido". Se refiere a su "progresiva internación en búsqueda de difíciles combinaciones cromáticas; sus elipsis en el diseño para cortar de modo abrupto una imagen; sus presentaciones frontales pero arduas y articuladas, de la forma; [y] las adiciones sutiles y estrictamente indispensables de detalles ornamentales" (Traba, 1984: 243).

Holland Cotter, crítico de arte del *New York Times* considera que Beatriz González, logra una propuesta que no sucumbe a las tentaciones de la demanda institucional, que unas veces se enfoca en "los 'estilos internacionales' basados en modelos occidentales", y otras, en trabajos cargados de especificidad, desde la óptica de lo cultural. Su propuesta no cae en la "homogeneidad global", como tampoco en el "exotismo". Antes bien, González escapa de las convenciones tradicionales y fija sus propias reglas (Cotter, 2005: 11).

Para el crítico norteamericano, González hace pintura figurativa con una tónica "entre burlona y formal, ocultando reservas de emoción tras una fachada pública difícil de leer". En su

[400] A diferencia de las apreciaciones de Traba sobre lo que separa el trabajo de González de aquel de los pioneros del *arte pop*, el académico y curador Álvaro Medina ve –desde una mirada actual- en la propuesta de González un "pop tardío". Considera que, aunque en los años noventa la pintora realizó algunos cambios e hizo cosas audaces, "buena parte de su obra está basada en los mismos principios de Andy Warhol. Frontalidad, coger un retrato, una foto ya publicada, un personaje, foto de cédula, y ponerle colores" (Nova, 2017: 265).

propuesta "la ambigüedad" reina aquí y allá, "está presente en todo: en imágenes que combinan dramas de folletín con íconos de arte canónico; en un estilo pictórico domésticamente acogedor, y hasta en su propia descripción –medio insolente, medio resignada-" (Cotter, 2005: 11).

La obra de González, según Cotter, recurre en algunos períodos a eventos complejos de la realidad colombiana, como, por ejemplo, aquellos de la violencia. Sus piezas en estos casos no intentan "encontrar culpables […] como sugerir que la violencia en sí es una condición existencial" (Cotter, 2005: 13).

El columnista del *New York Times* observa algún paralelo entre la obra de Andy Warhol y la de González. "Ambos manejan material popular similar, desde tragedias de prensa amarilla hasta Últimas Cenas. Ambos plasman sus imágenes en formas de arte menor (Warhol en seda de *screen* industrial González en muebles baratos). Ambos esconden un arte de apasionada observación social, tras una fachada estudiada de neutralidad" (Cotter, 2005: 13).

Desde la apreciación de Cotter, el estilo pictórico de González es "decididamente áspero y anti-académico –formas extrañas y superficies ordinarias-", y no es para todos los gustos. Las referencias que emplea, "culturalmente enraizadas, pueden dificultar la interpretación de sus juegos de humor, desespero y afecto" (Cotter, 2005: 13).

María Margarita Malagón, historiadora de arte e investigadora en reflexión y creación artísticas contemporáneas, coincide con la observación de la artista según la cual su obra puede analizarse considerando dos etapas así: una primera, "en la que realiza una investigación acerca del gusto y de los rasgos culturales característicos de una país como Colombia"; y una segunda, "en la que centra su mirada crítica en el gesto revelador de actitudes y comportamientos humanos ante determinados acontecimientos, usualmente violentos" (Malagón, 2005: 135).

En estas etapas, Malagón advierte que, si bien González adopta "imágenes impresas y reproducciones como *objeto de estudio* y como medio de elucidación de la realidad que la circunda", su tratamiento no es una constante en cada una de ellas, presentándose en el mismo "profundas

y significativas variaciones". (Malagón, 2005: 135-136).[401] En la primera fase prima la intriga por lo que la imagen "implica como realidad visual y cultural", mientras que en la segunda "prevalece la inquietud generada por el contenido" de la misma. La investigadora asocia la aproximación -a la imagen- de la primera etapa con los "análisis de Marshall McLuhan ('El medio es el mensaje'), en cuanto que la artista hace un análisis tanto del medio –la imagen impresa- como del mensaje implícito en el medio –la reproducción, el artificio, lo *kitsch*-". Respecto a la segunda etapa, estima que en ella "es posible reconocer un ánimo de-constructivo en el que al igual que algunos filósofos franceses en los años ochenta, la artista se pregunta por el mensaje oculto en el medio, en su caso, la reproducción de la imagen" (Malagón, 2005: 135-136).

Cerramos los comentarios de Malagón con una apreciación relacionada con la relevancia del dibujo en el trabajo de González: "El dibujo como conciencia de artista", es, para la investigadora, un elemento clave que comparten las diferentes etapas de trabajo de la artista. "A lo largo de la primera […], el dibujo es concebido como la selección de contornos significativos que la artista re-crea en sus obras". Luego, éste se convierte en "la herramienta a través de la cual […] define los gestos claves con los que alude a actitudes y comportamientos […] ahora construidos. Por último, en el tercer momento, que empieza a revelarse en 2003, "González continúa aplicando el dibujo al análisis del gesto; éste sin embargo, no proviene ya de una imagen gráfica sino de la impresión literal de su propia imagen de una mascarilla" (Malagón, 2005: 136).[402]

La curadora e historiadora del arte Carolina Ponce de León, a partir de los textos que apoyan la exposición de Beatriz González en el Museo el Barrio (*Que honor estar con usted en este momento histórico*, Nueva York, 1998), nos muestra una mirada más sobre esta propuesta. Desde su guion, Ponce de León traza tres momentos en la obra de la artista. Un primer momento en el que sus trabajos señalan "la frágil frontera entre el sensacionalismo de los medios de

[401] Las cursivas –*objeto de estudio*- son nuestras. Nos interesa resaltar con ellas cómo Malagón rompe con la apreciación usual, que incluso nosotros hemos empleado a lo largo de esta investigación, que ve en tales imágenes los referentes de la pintora. Malagón va más allá y las considera como objetos de estudio de la artista.

[402] En la observación relacionada con el tercer momento en el manejo del dibujo, Malagón se refiere a los óleos que desarrolla González a partir de la elaboración de una mascarilla de yeso sobre su propio rostro. Véanse obras como *Mascarilla resplandeciente* (2004), *Mascarilla naranja* (2004) y las series de 2003 *Verónica* y *Automascarilla,* en Villegas, 2005: 202-207.

comunicación y la construcción de la idiosincrasia colombiana -sus gustos, ficciones, creencias y ansiedades-". Un segundo momento en el que aparecen piezas que le permiten construir una "metahistoria del arte Occidental […], tras las cuales pone en evidencia la distancia -histórica- entre los sistemas culturales de las grandes metrópolis y el arte de América Latina". Y, por último, una fase que corresponde a las pinturas realizadas a partir de *Señor Presidente, que honor estar con usted en este momento histórico* (1986), trabajos que muestran una "dimensión mítica de la historia y exploran el tema de la experiencia social de la muerte -un tema recurrente en su obra y en la vida cotidiana colombiana- llevándolo a términos narrativos simbólicos que desentrañan el potencial discursivo de las imágenes de prensa" (Ponce de León, 1988: 7-8).[403]

Ponce de León, en su texto *Beatriz González In situ,* agrega que los principales estudios sobre la producción artística de González "se basan en una mirada de época que atribuye a su espíritu crítico su mayor virtud, dándole prevalencia al tema colombiano, a las obras que acusan sin compasión" (Ponce de León, 1988: 4). Sin embargo, considera que se trata de una propuesta que trasciende a esta idea, que "su pensamiento es aún más complejo y su trayectoria más diversificada que la repetición de una idea. Cada periodo de su obra modifica el centro de sus intereses" (Ponce de León, 1988: 4).

Para la curadora, en Beatriz González es latente su vocación perseverante para "descubrir verdades objetivas y proyectar y analizar nuevas posibilidades plásticas. Y es este desarrollo plástico y visual el eje de la versatilidad de su pensamiento" (Ponce de León, 1988: 4). La trayectoria de González, añade Ponce de León, no sigue una trayectoria rectilínea, "la suya es una obra que apunta en varias direcciones, estableciendo una corriente alterna" (Ponce de León, 1988: 20).

4.2.3- UNA MIRADA DESDE LA TRADICIÓN CRÍTICA: DORIS SALCEDO

Doris Salcedo es hoy la escultora colombiana más galardonada en el exterior, y su presencia en los principales centros de promoción del arte contemporáneo evidencia el nivel de

[403] La paginación referida corresponde a la del documento según la edición del ICAA, no a la del texto original. Esta aclaración aplica para los dos textos de Ponce de León que citamos a propósito de Beatriz González.

reconocimiento que su obra ha adquirido. En Colombia, sin embargo, las opiniones sobre su obra varían y no gozan siempre del mismo nivel de estima que reciben fuera del país.[404]

La crítica y profesora holandesa Mieke Bal afirma en su libro *De lo que no se puede hablar:* "Salcedo nunca hace *meras* 'anti-obras'. Si su trabajo es político -y no simple propaganda, crítica o protesta- es porque siempre adopta una posición más compleja: más de debate con 'antagonistas' que de rechazo y exclusión de 'enemigos'". En el caso de la monumentalidad, Salcedo sabe bien que la misma está vinculada a la escala, y junto a ella aparece el shock de la desproporción, por lo que ésta es "una de las estrategias de Salcedo para hacer arte político". Desde la mirada de Bal, la escultora redefine la monumentalidad, dejando a un lado aquellos trabajos que, ubicados en el espacio público, con el paso del tiempo nos resultan indiferentes. En lugar de "hacer un monumento que pueda perdurar, juntar polvo y arrojar homenajeados al olvido, Salcedo abraza el vínculo entre memoria, recordatorios y monumentos para llevar a cabo […] 'actos de memoria'". Lo de Salcedo no son monumentos, son "contra-monumentos", que, siguiendo a Sergiusz Michalski, Bal refiere como "materializaciones del desacuerdo que define a lo político", es decir "una *protesta o desacuerdo* con un objeto de importancia insostenible" encaminada a generar un proceso de reflexión (Bal, 2014: 25-27). "Salcedo trabaja porque el motor de su esfuerzo sea la 'traducción' de su propia singularidad […]. También en este sentido es una artista mundial, cuya obra no puede reducirse a una especificidad local" (Bal, 2014: 27).

Para Bal, la propuesta de Salcedo tampoco puede ser vista como "un arte de la resistencia y la protesta", apreciación que considera reductiva y debilitadora "no solo para este arte sino para lo político en sí, por lo mismo para todo intento de arte político". Argumenta la académica que "los modos en que operan estas obras –haciendo huellas, aludiendo a la representación, empleando la duración, activando el espacio e interfiriendo en la historia- dan cuerpo a actos

[404] A manera de ejemplo, Gloria Zea, exdirectora del Museo de Arte Moderno de Bogotá y miembro de su junta directiva tiene reservas sobre la obra de Salcedo. Para ella, Doris es "sensacionalista" y no cree que sea una de las grandes artistas colombianas por encima de Botero o Santa María" (Nova, 2017: 89). En una tónica similar, el curador Eduardo Serrano, aunque reconoce el éxito internacional de Salcedo, considera que la artista, al igual que quienes hacen arte similar, "lo que está es explotando el sufrimiento del pueblo colombiano, explotando la tristeza" (Nova, 2017: 130). El académico y curador Álvaro Medina tiene también reparos relacionados en la sensibilidad del tema que maneja la artista y aspectos éticos en cuanto a el acercamiento a víctimas de la violencia. Adicionalmente, Medina reprocha la cercanía de las obras de la primera década de trabajo de la artista, que considera "muy Joseph Beuys" (Nova, 2017: 266-267).

específicos de interferencia con las reacciones de protesta y resistencia". Es en estas interferencias, que deben ser completadas por el espectador, donde se concreta la agencia en lo político, y la posibilidad de que tales interferencias tengan lugar es para Bal "el alma del arte de Salcedo" (Bal, 2014: 255-256).

La profesora de la Universidad Nacional de Colombia y editora de la revista *Art Nexus – Arte en Colombia* Ivonne Pini considera que la obra de Salcedo no es de orden narrativo, que "su preocupación constante por la memoria y el sufrimiento no la lleva a contar historias, y en sus trabajos hay la intención de valorar la significación del silencio. Su reflexión se centra en el poder evocador de los objetos, no en el cuerpo, a pesar de que a lo largo de sus más de veinte años de trabajo, los conflictos humanos, el abuso del poder, la exclusión y el dolor han sido el epicentro de sus investigaciones" (Pini, 2008: 60-62).

Puntualiza Pini, al referirse al metaforizar negativo de Salcedo, que sus esculturas "son una invitación riesgosa a la exploración, a la indagación, ya que para la artista incitar a la memoria es una manera de hacer hablar sobre los conflictos, reconocer su existencia y permitir reconstruir la historia como realidad presente" (Pini, 2008: 60-62).

Por su parte, el profesor de la Universidad de Columbia, el reconocido teórico Andreas Huyssen resalta la obra de Salcedo como: "un nuevo tipo de arte mundial que no puede ser relegado al color local, a dimensiones temáticas como son la memoria y la violencia […]. Los materiales de Salcedo son las metáforas de la figuración, del espacio y el tiempo" (Huyssen, contraportada *De lo que no se puede hablar*, 2014).

A partir de la manera como Salcedo implica la temporalidad en su obra, Huyssen marca una diferencia con la escultura clásica. Si ésta última "capta el momento de más importancia o cristaliza la idea o la forma ideal del fluir del tiempo, la […] de Salcedo se abre a sí misma sólo dentro del transcurrir del tiempo, porque la propia temporalidad se inscribe en la obra" (Huyssen 2000: 92).[405]

[405] Texto originalmente en inglés. La traducción es nuestra en ésta y en las siguientes citas relacionadas con Huyssen, 2000.

Para Huyssen, el trabajo de Salcedo desafía "cualquier representación directa de una violencia autoperpetuante", como desafía también aquella "cultura de la memoria cada vez más espectacular y su obsesión por los lugares públicos de conmemoración, monumentos y memoriales". Salcedo "no confía en los mecanismos de memoria pública, pero al mismo tiempo desea profundamente nutrir esa memoria" (Huyssen, 2000: 102). Su trabajo, visto, no como monumento, ni como memorial sino, como forma escultural "se dirige al espectador individual, lanza su complejo mensaje y deja a éste emocionado por el recuerdo de una imagen intensa. Pero la realidad de la violencia sigue incólume y eso lo sabemos" (Huyssen, 2000: 102).

El curador y crítico alemán Hans-Michael Herzog, director de la Colección Daros Latinoamérica concluye sobre la artista colombiana: "Las obras de la artista colombiana Doris Salcedo en su primera gran retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago crean su propia imagen de la lucha del artista contra la indolencia omnipresente y el olvido, ofreciéndole al recuerdo el espacio artístico necesario. Salcedo concede palabra y voz a los desaparecidos de todo el mundo. Transforma objetos banales de la vida diaria en su arte, y esto contribuye al entendimiento universal de su obra" (Herzog, 2015: 78).

Cerramos este capítulo con los comentarios que, en la entrevista que sostuvimos con la maestra Beatriz González, hiciera la artista sobre la obra de Doris Salcedo, la de Débora Arango y la suya propia.

Dice Beatriz González:

> "A mí me parece [la de Doris Salcedo] una obra muy fuerte […], una obra muy dura, pero tiene cosas fantásticas, tiene cosas muy fuertes, y tal vez la diferencia con lo mío en ciertos sentidos es que, me parece que lo mío está más relacionado con Colombia, lo de ella es universal, ella está lanzada, si lo mío se vuelve universal, un poco como pienso en Tomás Carrasquilla [Escritor antioqueño 1858-1940][406] que aunque

[406] A propósito de Carrasquilla, en la página cultural del Banco de la República se lee: "Sus novelas y cuentos se desarrollan en una región concreta de Colombia, los pueblos de Antioquia; pero, a partir de lo regional, su obra adquiere un interés americano y universal, pues trasciende lo local, para penetrar en lo esencialmente humano y recrearlo, a través de los personajes perfectamente individualizados". http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/carrtoma.htm [6 de octubre de 2015]

> hace la novela *Frutos de mi tierra* y hablan paisa y la traducen al alemán […], él desde su Medellín logró una obra universal, siendo una obra costumbrista. Entonces […] yo siempre me comparo con él en ese sentido, es decir, lo mío circula universalmente, es sacado como curiosidad, pero yo pienso que hay obras como la cortina de Turbay, ¿qué hace en la Tate?, ¿cómo se mira la cortina de Turbay en la Tate?, entonces es lo mismo, el mismo caso, guardando las distancias, yo creo que Tomás Carrasquilla era un genio, yo creo que realmente, esa es mi posición, hago una cosa que parece local, pero que tiene posibilidades de ser universal. En cambio, lo de Doris es universal, ella está planteándose, por ejemplo, cuando empezó a hacer esta obra, la última, la de las mesas, ella empezó a hacerla en Los Ángeles, *Plegaria Muda*, con los presos de Los Ángeles […], presos jóvenes en Sídney y presos jóvenes aquí. Eso fracasó como proyecto y quedó en *Plegaria Muda*, y que tiene que ver con "falsos positivos", pero realmente la idea de ella era unir tres […], el punto de partida de ella es una cosa universal. Cuando ella hace la grieta es universal, el mundo está dividido así, entonces esa es una gran diferencia, en cambio lo de Débora es como otra cosa ¿no?, no podemos decir que es paisa, lo de Débora a mí me parece como una lucha contra la academia, como una lucha contra una cultura, una cultura que es la cultura paisa que se ha centrado, y es una lucha contra muchas cosas de arte. […] Débora tiene unas miradas crudas, pero al mismo tiempo hay una lucha como social a veces, si, algunas completamente social, en los cincuenta ni hablar, y en los treinta, en los treinta también, pero en la mitad hay una cosa como rara […], una lucha distinta, hay lucha social […], un poco lo que hice yo en la cortina, pero con otras miradas, entonces sí me parece que somos muy distintas, pero sí nos une eso que usted descubrió [la actitud ética].
>
> Beatriz González[407]

El último comentario de Beatriz González, en el que hace alusión a la ética como vínculo entre su propuesta, la de Doris Salcedo y la de Débora Arango, tiene relación con una pregunta anterior de nuestra entrevista, en la que exploramos su opinión acerca de una posible conexión por esa vía. Su respuesta fue la siguiente: "A mí me parece que sí, me parece una buena *liaison*, como se dice en francés, realmente me parece muy buena la unión, porque si algo tiene Doris Salcedo es su mirada ética y Débora en su tiempo también, yo creo que ese sea el punto, que no sea la memoria, es la ética, es la ética porque las obras no se parecen" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).

La expresión "falsos positivos" que emplea la artista ha sido usada en Colombia para referirse a las ejecuciones extrajudiciales realizadas por fuerzas estatales.

[407] B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015.

Para Beatriz González toda obra puede asociarse de alguna manera con la memoria, "cualquier obra es buena para hacer memoria. A mí me parece que se ha abusado un poco del término, se volvió una moda y entonces todo el mundo está con el cuento de la memoria y no, ese no es el propósito de uno, yo creo que memoria es otra cosa" (B. González, comunicación personal, agosto 28 de 2015).

La apreciación que la crítica hace sobre las propuestas de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo es amplia y multidireccional, como corresponde a comentarios que aun cuando intenten ceñirse a aspectos meramente formales, están siempre marcados por la subjetividad de quién los hace, por el posicionamiento desde el que se emiten, por la época y el contexto en el que surgen y por la subjetividad misma que encierra toda obra de arte. Sin embargo, una cosa es cierta, y es, que estas obras no han pasado desapercibidas, y que cada una a su manera ha contribuido al enriquecimiento del debate sobre la razón y la naturaleza del arte, como también a poner en evidencia las posibilidades que la plástica tiene para construir universos paralelos, miradas del mundo, propuestas de conocimiento, que si bien no pueden transformar la sociedad, si están en capacidad -aunque sean construcciones particulares- de dar cuenta de lo que en ella sucede, ofreciéndonos, a través de lo que se muestra ante los sentidos, diversas formas en las cuales mirarnos y pensarnos como humanos que somos.

TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS: LA DIFERENCIA RADICAL DE LA FORMA Y LA CONEXIÓN INTERGENERACIONAL DE LA RELACIÓN ARTE-VIDA, EL ESPÍRITU DE MODERNIDAD Y EL TERRITORIO (CONSIDERACIONES FINALES)

TRES PROPUESTAS PLÁSTICAS: LA DIFERENCIA RADICAL DE LA FORMA Y LA CONEXIÓN INTERGENERACIONAL DE LA RELACIÓN ARTE-VIDA, EL ESPÍRITU DE MODERNIDAD Y EL TERRITORIO (CONSIDERACIONES FINALES)

Fragmentos de cristal caídos de la unidad al caos,
pero sujeta a cada borde
la marca opalina de la imperfección
cuyos rayos, dispersos, propondrán
más de una red de oblicuas luces
que atraviesen la noche en todas direcciones
y esbocen en la estancia
las convincentes aptitudes del fuego.

James Merrill (Vaso roto, fragmento)[408]

Finalizamos con este apartado un trabajo de investigación desarrollado en un ámbito marcado por la subjetividad, como es el del arte, más concretamente el campo de la plástica. La motivación que nos condujo hacia estos terrenos fue nuestro interés por el estudio de la obra de tres creadoras colombianas que pertenecen a generaciones distintas que se enlazan, y que consideramos referentes necesarios para la comprensión del arte colombiano del siglo XX. Nos referimos a las *propuestas plásticas* de Débora Arango (1907-2005), Beatriz González (1938) y Doris Salcedo (1958).

No fueron fáciles las etapas iniciales de este proceso, como tampoco la investigación toda, pues dada la multiplicidad de variables implicadas en el fenómeno artístico, al acercarnos a él con fines académicos, enfrentamos una lucha permanente en pro de la objetividad. La obra de arte toca nuestra sensibilidad y activa nuestro pensamiento de manera individual; es un encuentro en el que las formas concretas producen en nosotros sensaciones que, al mismo tiempo –y dentro

[408] *El vaso roto,* poema del escritor estadounidense James Merrill (1926-1995), en https://buenosairespoetry.com/2016/08/19/el-vaso-roto-de-james-merrill/ [30 de diciembre de 2017].

de una polisemia inagotable-, nos generan multiplicidad de reflexiones en las que no es claro de qué manera éstas se funden con nuestra propia historia, nuestras ideas, anhelos, frustraciones, pesares, vacíos, o simplemente nuestros intereses y preocupaciones. Es ahí donde nos topamos con el mayor desafío, el poder estudiar las propuestas plásticas en sí mismas, dejando a un lado nuestros propios prejuicios. El camino para lograrlo: la definición y seguimiento riguroso de un método de aproximación que, sin dejar a un lado diversos aspectos de orden dinámico que rodean el surgimiento y la recepción de la propuesta plástica –pero tampoco imponiéndolos sobre la primacía de la soberanía del artista y su proceso creativo-, privilegiara el estudio de la forma, haciéndolo desde la *teoría de la imagen*, según el procedimiento interdisciplinar que desarrollamos y que se encuentra explicado en el apartado 6 de la introducción de este documento. Hemos hecho nuestro mayor y más honesto esfuerzo, pero no tenemos la respuesta de si, con el constructo al que hemos llegado, logramos o no los niveles de objetividad que nos propusimos. Lo único que podemos expresar con satisfacción es que, como anota Stefan Zweig, en *El misterio de la creación artística*, "cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y el espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad".

Con las dificultades que hemos señalado, la primera etapa de nuestro recorrido nos confrontó con la definición del objeto de estudio. Como resultado de amplias discusiones en torno a la concreción del fenómeno en el que concentraríamos todos nuestros esfuerzos, en esta fase transitamos tres momentos diferentes, cada uno de ellos con implicaciones de fondo en cuanto al enfoque de la investigación (véanse los pormenores de esta fase en el apartado 1 de la introducción). Finalmente nos decantamos por las *propuestas plásticas* de las tres artistas mencionadas como nuestro *objeto de estudio*, centrándonos en los cambios y rupturas que conllevan, y, sobre todo, en sus convergencias y divergencias.

La revisión realizada en relación con trabajos anteriores en los que la obra de estas creadoras ha sido abordada desde la perspectiva que hemos seguido, nos dejó ver que ninguno de ellos tiene la *propuesta plástica*, sola (sin relacionarla con ninguna finalidad social), como objeto de estudio, y que además no se cuenta con un trabajo que reúna a las tres artistas: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo bajo un mismo eje de análisis que permita examinar concretamente lo que nos propusimos. Consideramos entonces que nuestra investigación se

constituye en un aporte, desde una perspectiva distinta, para la comprensión del arte colombiano del siglo XX: el estudio conjunto de tres propuestas plásticas que, sin ser las de autores tradicionalmente renombrados como Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar y otros tantos, son también representativas de tres momentos decisivos en el desarrollo del arte realizado en Colombia durante el siglo pasado; un trabajo nuevo en torno a tres propuestas plásticas que nos mostraron claramente tres momentos de cambio y ruptura -en el arte colombiano del siglo XX- que podemos denominar revoluciones estéticas. Visto de otra manera, este documento permite a cualquier lector aproximarse con profundidad a las propuestas plásticas de Arango, González y Salcedo, y, al mismo tiempo, pensar acerca de las posibles interrelaciones entre ellas como otra vía para intentar entender las complejas transformaciones que se producen en el arte. Asimismo, a partir de una serie de conexiones que trascienden la descripción mecanicista del objeto artístico –actividad que consideramos necesaria pero no suficiente en el estudio de las obras- estimamos que a partir de nuestro trabajo es posible acceder a una visión del devenir del arte realizado en Colombia en el siglo pasado, a la luz de conceptos desde los que diferentes teóricos han intentado abordar las grandes mutaciones que a nivel internacional sucedieron en los terrenos de la plástica.

Presentamos a continuación una serie de reflexiones con las que, a manera de conclusión, damos por terminada, al menos por ahora, esta investigación. No quiere esto decir que el tema esté agotado, pues bien sabemos que cuando se recorre el camino de la investigación se abren siempre nuevas vertientes de acercamiento al objeto de estudio, pero, antes de continuar trabajándolo, es conveniente hacer un alto en el camino para revisar a donde nos ha llevado la tarea realizada y conocer cuál es el desenlace frente al objetivo propuesto.

Lo primero que hay que decir es que nuestro objeto de estudio es el resultado de la decisión de tres mujeres que, teniendo todas las posibilidades de desarrollar otro tipo de propuestas, se definen por una artística -de orden plástico- como medio para dar a conocer su mundo, su mirada del mundo, su ser; un asunto que es relevante resaltar toda vez que marca un primer punto de encuentro entre ellas.

El espíritu crítico de la modernidad, su afán de libertad, de búsqueda y riesgo, marca las visiones del arte desplegadas en las *propuestas plásticas* de las artistas colombianas que hemos estudiado. En cada una de ellas se propone un cambio en la interpretación del arte y de sus obras. Las tres, desde la exploración permanente de las posibilidades que ofrecen los elementos propios de los géneros plásticos en los que desarrollan su quehacer, sostienen una lucha entre lo que se debe callar (contención) y lo que debe ser denunciado, no en modo de protesta, sino usando la *ironía* como recurso fundamental.

La lucidez en medio de la crisis, del agobio mismo de la razón, es el denominador común que nos revela la originalidad, la cohesión conceptual existente entre las tres artistas que hemos abordado. Son creadoras que reflexionan sobre la pintura/escultura dentro de pintura/escultura misma: lo metapictórico, es decir, dentro de su poética reflexionan sobre el acto creativo mismo. Las tres, independientemente de su estilo son tocadas por los movimientos de vanguardia (expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, abstraccionismo, arte pop), este nexo intergeneracional marca una ruptura con su tradición. Las tres creadoras intentan, dentro de la pluralidad de caminos, capturar ágilmente el paso del tiempo, lo efímero de la memoria, la vulnerabilidad humana, lo contingente de las formas, la precariedad de las ideologías, la banalidad del poder.

Aunque las tres propuestas pertenecen a épocas diferentes, las unen los contextos sociales, la geografía y la violencia, pero al mismo tiempo las separan la formación diferente de sus autoras y el tiempo distinto en el que inicia la vida y obra de cada una de ellas. Las tres comparten elementos más sutiles: la incomprensión de sus contemporáneos, la necesidad de expandir las fronteras de lo que tradicionalmente aceptamos como arte, y el desprecio por las estructuras hegemónicas del poder.

Las tres artistas nos enseñan nuevas formas de ver la realidad, cada una desde su perspectiva pictórica o escultórica, mostrándonos que no existen visiones únicas, que los objetos y las narraciones que creemos como reales, en términos objetivos tienen matices, perspectivas y circunstancias, que aquello que denominamos como *la realidad* no es un hecho que está ahí, incuestionable, sino que es un reflejo de ilusiones universalmente compartidas.

Tanto Arango, González, como Salcedo, con diferencias de intensidad que sobresalen en esta última, saltan de una categoría regional (nacional) a un arte con perspectiva *cosmopolita* (universal). Sus obras rompen estereotipos, dan un giro iconográfico, desnormalizan las formas, desautomatizan las tradiciones artísticas previas.

En los tres casos estamos ante propuestas cuyos temas no se reducen a lo anecdótico. Al igual que en célebres obras del arte universal como puede ser el caso, por ejemplo, de *El 3 de Mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños*, trabajo de Goya en el que, más allá del registro de la tragedia ocurrida aquella noche en la España del siglo XIX por cuenta de la invasión de las tropas francesas, se plantean también múltiples reflexiones en torno a la condición humana, la atrocidad de la guerra y sus consecuencias, creaciones como *El tren de la muert*e en Arango, *Las Delicias* en González o *La Casa Viuda en Salcedo,* para mencionar algunas, son trabajos que igualmente van más allá del hecho histórico asociado a un evento concreto ocurrido en el territorio, el tiempo y la sociedad desde la que formulan sus creaciones; éstos tienen que ver asimismo con reflexiones en torno al horror de la violencia y a todo lo que rodea al desencadenamiento de la barbarie y la ferocidad humana, plasmadas a través de diversas posibilidades de la plástica.

Con sus propuestas, las tres artistas ponen al arte en situación, se escapan de la estrechez formal de temas y técnicas pictóricas del siglo XIX, buscan un lenguaje más universal, rehabilitan el lenguaje de las vanguardias: se fascinan con la deformidad expresionista, la búsqueda experimental y científica del surrealismo, los del cuestionamiento a la constitución de la imagen que plantea el cubismo y con la rebelión conceptual del *Dadá.* Figuras concretas del arte universal tocan sus obras: Goya y Orozco, en el caso de Arango; Vermeer y Velásquez en González; y Duchamp y Beuys, en Salcedo. No existe una voluntad de grupo, generación o movimiento, sino que conscientemente encuentran en la diversidad una configuración de mundos. Es una actitud individual, una respuesta crítica a la realidad del momento histórico que vive cada una de ellas. Es una denuncia a la crisis del arte y de la sociedad, que se mezcla con las exploraciones estéticas individuales que se dan en ejercicio de la concreción del hecho artístico y que traen como resultado obras con formas disímiles -acometidas a través de signos y formas distintos- en las

que, dentro de la ambigüedad, flexibilidad y posibilidad de sugestión que a éstos les es propia, se pueden apreciar coincidencias como las que hemos venido anotando.

Por lo que hasta aquí hemos expuesto, bien pudiera pensarse que estamos ante propuestas con acentuada semejanza y pocas diferencias. No es esta la situación, sin duda hemos encontrado confluencias de distinta índole sobre las que más adelante recapitularemos, pero conviene subrayar que estamos ante propuestas con profundas divergencias que nos sólo la mirada desprevenida evidencia, sino que también el estudio formal exhaustivo que llevamos a cabo en el capítulo III nos permitió concretar, y que a continuación retomamos.

Iniciamos con una síntesis de los aspectos que definen cada una de las propuestas, para dar paso luego a precisar las divergencias.

a). La propuesta plástica de Débora Arango

Arango materializa su propuesta desde las acuarelas y los óleos, con un estilo transgresor, que rompe con el academicismo heredado de los lineamientos difundidos por la Escuela Nacional de Bellas Artes –fundada en 1886- y por los pintores de la época formados en Europa, llegando audazmente a lo monstruoso, lo deforme, lo esperpéntico. Su autora fue la primera mujer que tuvo la osadía de pintar desnudos femeninos en Colombia y lo hace rompiendo las convenciones del canon, desacralizando valores enraizados en una sociedad en la que la religión católica se había afianzado como faro moral, la misma que bullía como consecuencia de la agitación derivada de la inequidad y la pobreza, en un territorio signado por las pugnas políticas entre los líderes liberales y la dirigencia conservadora y su consecuente impacto en el desencadenamiento de una sangrienta ola de violencia que golpearía a su país por varios años. Arango abordó desde su propuesta la crítica social de su época: venció el temor para pintar a la mujer en toda su dimensión humana, para hacer ver aquello que a las mujeres les era vedado expresar y hacer, pintó mujeres que no esconden su cuerpo ni su erotismo, mujeres en papeles distintos de los asociados al cuidado del hogar, mujeres empoderadas; pero pintó también marginados, prostitutas, monjas, curas, políticos, militares. Pintó el placer y también el dolor. Un grito y a la vez un canto a la autonomía del sujeto; obras con temas, trazos y colores que denotan

las marcas el expresionismo alemán y el muralismo mexicano. Trabajos llenos de tensión y cuyas formas –manteniéndose dentro de la figuración- con el paso del tiempo se distancian de los referentes naturales, con acentuadas líneas de contorno, colores saturados, y una pincelada libre, violenta y evidente.

b). La propuesta plástica de Beatriz González

González desarrolla su propuesta a través de la pintura, la obra gráfica y la escultura. Su obra se acerca a la cultura popular con un estilo propio que nos recuerda sutilmente el *arte pop,* un trabajo en que la iconicidad de la imagen, la potencia contenida en su resignificación y reiteración son determinantes. Problematiza simultáneamente la representación plástica y la realidad representada. Desde una mirada primeramente estética que marca sus referentes, se basa en la mayoría de casos en el trabajo visual de reporteros gráficos como una manera de extender la vida de la imagen a partir de posibilitar nuevas miradas con sus creaciones cargadas de significado. Parte de su obra –lo que hemos denominado la segunda Beatriz González-, manteniendo los inconfundibles rasgos de su estilo, expresa, a partir de la realidad colombiana, el dolor causado por la violencia de todo tipo, la tragedia humana que ésta encarna, marcando una clara diferencia con la etapa que le antecede, aquella en la que las temáticas se muestran amplías y casi irrelevantes ante inquietudes estrictamente estéticas en torno a su permanente obsesión: la consecución de una imagen potente mediante el esmerado trabajo de color y la condensación de las formas. La representación icónica de los más variados motivos, muy acentuada en la primera etapa de su trabajo, alienta su obra, lo que enfatiza su preocupación eminentemente pictórica. Una obra esmeradamente colorida, en la que los tonos, la luminosidad y el matiz cambian en la medida en que los sentimientos permean su intención estética; trabajos vinculados con la figuración, pero desligados de la necesidad de generar ilusión de realidad, en los que planos de color actúan como definidores de las formas y articuladores del espacio de trabajo, pinturas de pincelada suave, sin líneas de contorno, y con un evidente interés por la simplificación como rasgo sobresaliente.

c). La propuesta plástica de Doris Salcedo

Salcedo concreta su propuesta desde la escultura y la instalación. Una obra llena de fuerza en la que los valores formales se destacan por sí mismos independientemente del discurso decididamente político de su creadora, que gira alrededor de los desaparecidos, los torturados, los inmigrantes, los refugiados de todo el mundo, una manera de hacer duelo por quienes sufren los efectos de la violencia en todas sus manifestaciones. Salcedo expande los límites del museo y de la creación artística, descoloca al espectador para que, a través de objetos reposicionados, de enseres disfuncionales, de grietas, de superficies que literalmente lloran, éste se enfrente a imágenes que posibiliten el acercamiento a la experiencia dolorosa del otro. Sus intereses trascienden lo que podríamos simplemente llamar "museos de la memoria" llegando a capturar ese encuentro con la *otredad* (la alteridad), mediante la evocación y dignificación de las vidas cruelmente interrumpidas. Una obra marcada por el uso de objetos y materiales de diversa índole, por el tratamiento no convencional de los mismos, por las texturas cuidadosamente logradas, por el resalte de contrastes y la aparición de oposiciones de toda índole, por la transmutación de las formas y la impredecibilidad de las configuraciones, por el manejo del espacio y su relación con la vivencia del observador, por la combinación de apoyo en la tecnología y la presencia evidente de la manualidad, elementos todos que materializan un interés hacia la deconstrucción de los discursos instituidos, a través de esculturas e instalaciones cargadas de tensión, de calculada alteración, que se resisten al encasillamiento y que desconciertan al espectador.

En términos comparativos podemos concretar las divergencias más sobresalientes de la siguiente manera:

a). Los rasgos determinantes

Si en Débora Arango estamos ante una propuesta pictórica cargada de *fuerza*, en la que, a partir del óleo, pero sobre todo de la acuarela, tres elementos se destacan como esenciales en la construcción de esta característica: el *color*, la *forma* y la *tensión*; en Beatriz González estamos frente a una trabajo pictórico y gráfico – e incluso escultórico- extenso realizado a partir de una amplia variedad de materiales (óleo, esmalte, acrílico, carboncillo, lápiz, sanguina, etc.), técnicas (pintura, gráfica) y soportes (tela, papel, metal, madera, plástico), en el que la *simplificación* es un distintivo evidente, además del uso particular de recursos plásticos como el *color* y el *plano*, cuya

conjunción define el sello formal de la propuesta; en el caso de Doris Salcedo tenemos una obra escultórica en la que, desde un *formato impredecible*, la *ausencia de la figura humana* –siempre manifiesta en Arango y González-se presenta como crucial, aspecto que pareciera ser resaltado, a través del manejo del *espacio,* la generación de *tensión*, y la presencia de elementos y signos diversos asociados a lo humano y al concepto filosófico y semiológico, como pueden ser, entre otros, *prendas y objetos de uso cotidiano* que un día fueron usados, pero que ahora, mediante su *recontextualización* y/o *distorsión* se muestran inservibles y sin usuario alguno –las cosas como sistemas de signos que sugieren-.

b). La forma

En Arango, en un principio ésta aparece relativamente ajustada a las convenciones, pero paulatinamente se libera de tales ataduras, para hacerse cada vez más simple, atrevida, vital y dinámica, sin que llegue a apartarse completamente del naturalismo, como puede verse en elementos que permanecen, como es el caso del volumen, la profundidad y diversos atributos que permiten mantener el reconocimiento de sus figuras. En González, las formas planas son la regla, en medio de una manera de trabajar en la que es el color el que concreta y delimita las figuras, ante una decidida omisión de detalles anatómicos, de líneas de contorno, de sombras, de la ilusión del volumen y de cualquier perspectiva que muestre preocupación por la profundidad. En cuanto a Salcedo, la presencia de formas reconocibles -propias de algunos de los objetos usados como parte de las esculturas e instalaciones- se combina con un rasgo dominante, como es, la aparición de formas nuevas e inesperadas que resultan de la intervención de tales objetos, de la alteración de las configuraciones obvias, y de la heterogeneidad de los materiales empleados, así como de su tratamiento no convencional. Aparece en este punto una diferencia sustancial entre Arango, González y Salcedo, como es el tránsito desde las formas explícitas en Arango hacia las menos explícitas en González y las no explícitas en Salcedo.

c). El color

Si en Arango el color es intenso, vigoroso, vibrante; rasgos que surgen del uso frecuente de tonalidades puras, de marcados contrastes –entre escalas de cálidos y fríos-, y del empleo de

una pincelada enérgica, cruda, gruesa, decidida; en González el color y la pincelada suavizada y sin brillo son inconfundibles, en una trabajo que surge de una amplia y elaborada paleta liberada de las limitaciones de la representación naturalista, en la que no faltan el vinotinto, los verdes, amarillos y violetas. En el caso de Salcedo, predominan las escalas de grises, la ausencia de los colores primarios, y la presencia de tonalidades oscuras que pueden asociarse con el desgaste propio de algunos materiales que componen las piezas empleadas.

d). La textura

La textura también diferencia los trabajos de estas creadoras, siendo un elemento particularmente destacado en las obras de Salcedo, no sólo porque la escultura ofrece mayores posibilidades para el aprovechamiento de este elemento morfológico, sino porque la escultora saca ventaja del mismo a través del tratamiento superficial particular que da a cada uno de los materiales en un mismo trabajo. En lo relacionado con Arango y González, las texturas acentuadas de la primera contrastan con la suavidad que se aprecia en la segunda, un resultado que se deriva del tipo de pincelada que cada una trabaja.

e). Los elementos temporales

El manejo de los elementos temporales es otro factor de divergencia entre las propuestas. Aunque en los tres casos -Arango, lo que hemos llamado la segunda González y Salcedo- la presencia de la tensión es una característica común, la intensidad de la misma es marcadamente mayor en Arango y Salcedo, aunque varían en todos los casos los recursos usados para imprimir este atributo a los trabajos, presentándose algunas coincidencias, como son: el uso de formas irregulares, las representaciones y configuraciones no normativas, las formas escorzadas y los contrastes cromáticos.

f). El espacio

Nos referimos ahora al espacio como otro elemento que marca diferencias de fondo entre las propuestas Arango, González y Salcedo, siendo las más sustanciales las que evidencia

el trabajo de la escultora bogotana. En Arango y González, sus trabajos afrontan el empleo de un espacio bidimensional para llevar a cabo obras en las que, desde la ilusión pictórica, se representa un nuevo espacio, situación que en González cuenta con una diferencia notable, como es el uso del color, más que de la línea, como articulador de éste y de las formas. En cambio, en Salcedo, el espacio no es ilusorio, sino real, pero no se restringe a las tres dimensiones de las esculturas, sino que abarca el espacio en el que éstas se insertan como parte de instalaciones, lo que incluye el lugar que recorre el espectador como parte vital de las obras. Es este manejo del espacio en Salcedo el que posibilita otra de las divergencias formales de su trabajo, a saber, el rompimiento de la aproximación habitual derivado de la disposición de las piezas, que conduce a que el espectador tenga que acercarse a ellas de maneras inesperadas, diversas y cambiantes.

En la relación que acabamos de recoger nos hemos referido a divergencias de orden formal. A éstas es necesario adicionar una que tiene que ver con otro elemento constitutivo de la propuesta plástica como es el discursivo, ámbito en el que, si bien son más las confluencias que las diferencias, se aprecia una disparidad fundamental como es el tipo de discurso que se da en la propuesta de Salcedo en contraposición con aquel de González y Arango. En el primer caso nos encontramos con un sólido, argumentado y explícito discurso que se apoya en numerosos autores, entre los que sobresalen poetas como Paul Celan, y filósofos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Emmanuel Lévinas. En el segundo, tal tipo de discurso no se hace evidente, prevaleciendo las reflexiones de corte individual. En este punto Salcedo, muy en sintonía con el carácter conceptual de su trabajo, parece seguir lo que se ha denominado como el giro del arte hacia la filosofía, aspecto que no se da en González y tampoco en Arango. Es claro que la escultora bogotana se adhiere a principios del arte conceptual como los enunciados por uno de sus precursores, el artista Henry Flynt, quien señaló que "el concepto es un lenguaje válido, y el arte del concepto tiene una base filosófica sólida" (Flynt, 1963: 1).[409] No nos detendremos aquí en las particularidades al interior de los posicionamientos teóricos que sustentan cada una de las propuestas plásticas, dado que los hemos tratado de manera exhaustiva en el apartado 3.2 como parte del estudio de las mismas.

[409] Texto original en inglés, la traducción es nuestra.

Sin duda son varias y profundas las divergencias entre las propuestas de Arango, González y Salcedo, estamos frente a trabajos distintos. Aun así, en medio de las divergencias, y más allá de las coincidencias que hemos venido subrayando, advertimos dos convergencias de fondo que seguidamente retomamos brevemente a manera de síntesis de lo planteado en profundidad el capítulo III, y que tienen que ver con los siguientes aspectos: primero, la posición de las propuestas en el debate entre la autonomía del arte y la relación arte-vida; y segundo, el espíritu de modernidad que, no obstante la diferencia generacional, se observa en los tres casos.

A continuación, el compendio de las convergencias que acabamos de indicar:

1).- La posición en el debate entre la autonomía del arte y la relación arte-vida

Dos posiciones marcan desde la mirada de Peter Bürger la controversia que da lugar al surgimiento de la vanguardia artística. Son estas la *autonomía del arte* y la *relación arte-praxis vital*; la primera que aboga por un arte centrado en la exploración de las posibilidades que el medio escogido ofrece para el despliegue de la creatividad, y despreocupada de cualquier necesidad de vinculación de sus contendidos con la realidad circundante, como dice Bürger, "el propio arte se convierte en el contenido del arte" (Bürger 2000: 103-104); y la segunda, que niega las características fundamentales del arte autónomo, esto es, "la separación del arte respecto de la praxis vital, la producción individual y la consecuente recepción individual" (Bürger, 2000: 109), y que, a diferencia de la primera, promueve un arte que no sea ajeno a la realidad de la sociedad en la que surge. Este enfrentamiento de enfoques se pone en evidencia a principios del siglo XX como una reacción de diversos creadores al esteticismo en el que había caído el arte a finales del siglo XIX.

Siguiendo estas ideas, y tomando en consideración rasgos de las propuestas plásticas estudiadas tales como: los temas que tratan, el enfoque desde el que se aproximan a las creaciones, la manera como las concretan y las preocupaciones que orientan estos trabajos, es viable proponer un punto de convergencia entre las propuestas de Débora Arango y Doris Salcedo en cuanto a la ubicación de las mismas del lado de la relación arte-vida. En el caso de la propuesta de Beatriz González, la situación no es homogénea, pues si miramos ésta como una

unidad, pareciera que en su primera etapa, es decir hasta finales de los setenta, lo que hemos llamado la primera Beatriz González, aquella centrada en una exploración pictórica a partir de temas diversos, casi irrelevantes y sin preocupaciones de orden narrativo, basada en el trabajo del color y del plano, la simplificación de la imagen y la eliminación del volumen, la misma se sitúa plenamente en los terrenos de la autonomía del arte; pero si nos detenemos en su segunda etapa –para nosotros la segunda Beatriz González, esto es, cuando en su trabajo se hacen evidente los cambios formales que surgen desde sus reflexiones en torno a los abusos del poder, la violencia y el dolor que esta genera, en otras palabras cuando los sentimientos permean su trabajo y se instalan de lleno en él, parece entonces colocarse en aquella orilla del arte que abre sus puertas a los avatares de la vida.

A causa de lo anterior, planteamos que, considerando la segunda Beatriz González, la propuesta de la artista santandereana converge plenamente con las de Arango y Salcedo desde la óptica según la cual las tres su ubican en el debate entre la autonomía del arte y la relación arte-vida del lado de ésta última. Es desde esta postura que en Arango aparecen las mujeres que dejan ver las distintas formas desde las que se les oprime, como también su clamor por la autonomía, su crítica implacable al clero, a los militares y a la clase política; lo mismo sucede con la burla y/o condena que, desde sus pinturas planas y aparentemente simples -pero cargadas de significación-, hace González al poder convertido en espectáculo, a la dispersión y fugacidad de la imagen presentada por los *mass media,* al imperio de la fuerza sobre la razón, a la indolencia, la pasividad y la indiferencia ante la violencia y el sufrimiento ajeno; como acontece también con los planteamientos que desde sus grietas, desde sus muros opresores, desde sus sillas vacías, desde sus enseres disfuncionales, desde sus instalaciones cargadas de configuraciones complejas e inesperadas realiza Salcedo como cuestionamiento a los discursos instituidos, como reflexión sobre las ilusiones y caminos truncados por la violencia, sobre la fragilidad de la vida y sobre el vacío, las perturbaciones y el duelo interminable que deja la existencia ferozmente arrebatada.

En cierto modo esta convergencia desde la vinculación del arte con la vida puede ser vista también como una confluencia en el ámbito de la *ética*. Siguiendo a Emmanuel Lévinas, quién considera la ética como responsabilidad -*Ética e infinito*-, es decir, entendiendo "la responsabilidad como responsabilidad para con el otro, así, pues, como responsabilidad para con

lo que no es asunto mío o que incluso no me concierne; o que precisamente me concierne […]" (Lévinas, 2000: 79), podemos decir que en las propuestas de Arango, González y Salcedo esa recurrente preocupación que sus formas denotan -y que su posicionamiento refuerza- por lo que le sucede al otro que no me es conocido y del que no espero reciprocidad es una preocupación de orden ético. A estas tres artistas lo que le sucede al otro les incumbe y los plasman en sus propuestas, y ese es un asunto ético. A propósito, retomamos aquí las palabras de Débora Arango en entrevista con María Cristina Laverde cuando puntualizó que "un artista […] no puede vivir alejado del mundo. Por el contrario, ese mundo, esa realidad que lo rodea, se meten en su obra. A través de ella denunciamos y mostramos lo que sucede. Es nuestra manera de comprometernos con la sociedad. Consciente o inconscientemente lo hacemos" (Laverde y Rojas, 1986: 50).

Que si prima en estas propuestas la preocupación por la vinculación de los trabajos con la praxis vital es una pregunta que es válido formular, pero que sale del interés central de este trabajo. Sin embargo, con base en el estudio formal realizado podemos afirmar que percibimos en los tres casos una evolución permanente en las aproximaciones plásticas de los diferentes momentos transitados por cada una de las propuestas, situación que deja ver el interés estético como motor vital de las mismas, siendo tal vez la propuesta de Beatriz González la que logra el mayor equilibrio entre dos posiciones que no tiene por qué ser irreconciliables. En cualquier caso, la valoración de la obra como arte deberá basarse siempre en los logros plásticos de la misma.

2).- El espíritu de modernidad

"Hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba" es la expresión que en *El pintor de la vida moderna* usa Baudelaire, en lo que podríamos denominar su llamado a la *modernidad estética*, para referirse al "artista" que debe ser superado por un creador distinto que salga del encierro de su taller y que se libere de la búsqueda de referentes en las obras del pasado, que se conecte con el mundo que le rodea, que se detenga a mirar el presente, la circunstancia y la fugacidad del instante, que no aplane en sus obras las rudezas de la vida, que apunte hacia nuevas fuentes en su búsqueda de la belleza y evite introducir en sus composiciones un estilo clásico. Un nuevo

lenguaje poético es lo que reclama Baudelaire, un artista distinto que lo haga realidad es el que describe el poeta desde los rasgos de su referido Sr. G.: aquel que podríamos llamar el artista moderno.

Baudelaire señaló un perfil, unos contornos, pero el devenir de *la institución arte*, es decir aquello a lo que Peter Bürger se refiere en *Teoría de la vanguardia* cuando habla del "aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan una época dada", dio lugar con el cambio de siglo a un despliegue de la mencionada modernidad en distintas direcciones que, si bien no siguen una ordenanza concreta con carácter de univocidad, si presentan -desde los lineamientos que se derivan del estudio retrospectivo llevado a cabo por diversos autores- una serie de rasgos desde los cuales es viable el estudio del espíritu de modernidad presente en cualquier propuesta plástica.

Antes de continuar nuestra reflexión, y a propósito de la relatividad que acompaña los criterios en el campo del arte, discursos normativos alineados con el posicionamiento desde el que se sitúe quién habla, bien vale la pena retomar brevemente lo acontecido con la valoración de las propuestas que hemos trabajado que hiciera Marta Traba (expuesta en el capítulo II), quien hacia mediados del siglo pasado asumió en Colombia el cometido de impulsar el cambio de la plástica hacia la modernidad estética. Traba desestima desde su llegada al país -en los años cincuenta- el trabajo de Débora Arango, que no considera acorde con su visión de lo moderno, con su discurso, y que, por lo mismo, califica como "muy pesado", recomendándole que se dedicara a la pintura abstracta (Londoño, 1997:124); sin embargo, por otra parte, alaba e impulsa -desde sus primeros trabajos a inicios de la década del sesenta- la propuesta de Beatriz González que considera como "una de las más originales figuras nuevas del arte colombiano", de quien resalta que, luego de "definir un sistema propio de lenguaje dentro de una peculiar gama cromática, de la simplificación extrema del diseño y de amputaciones voluntarias de la forma que se hacían más evidentes por esa articulación suelta de los planos de color […], comprendió que un sistema que se complace en sí mismo y no busca una comunicación de informaciones se detiene" (Traba, 1984: 240). González estuvo entre lo que podríamos llamar los "elegidos" por esa autoridad del arte colombiano en que se convirtió Marta Traba, no así Débora Arango quién experimentó el menosprecio de la crítica hasta principios de los años ochenta cuando nuevas

voces rescatan su trabajo. En cuanto a Doris Salcedo, no alcanza su obra a ser valorada por Traba pues la muerte de la crítica argentina (1983) se produce cuando la propuesta de la escultora apenas empezaba a darse a conocer.

Siguiendo a los autores que incluimos en la reflexión teórica desarrollada al inicio de este trabajo, en el estudio de las propuestas plásticas de Arango, González y Salcedo efectuado en el capítulo III encontramos que, con diferencias en los acentos, en los tres casos son variados los aspectos que denotan el tono de modernidad que se advierte en sus trabajos. Nos referimos al carácter crítico que en ellos se aprecia, al desplazamiento desde lo sensible hacia lo inteligible, a la presencia de la ironía, a la prevalencia de lo singular sobre lo ideal, a la apertura hacia lo fragmentario sobre lo unitario, a la primacía del símbolo sobre el signo, a la liberación de las ataduras de la belleza, a la desorientación como otra posibilidad que se puede ofrecer al espectador , al auge del gesto y la aparición del *shock* (véase en el apartado 3.3.2.3 el análisis detallado de cada categoría en el que fundamentamos esta tesis).

La propuesta de Débora Arango sobresale porque se atreve a transgredir las barreras del canon academicista que se había naturalizado en las creaciones de la época. Por esta esta razón y por las demás que hemos anotado a lo largo de esta investigación decimos que se convierte en pionera del ingreso del arte colombiano en los terrenos de la modernidad estética. La propuesta de Beatriz González despliega con amplitud las posibilidades de la modernidad, y desde su conceptualismo sutil y su resignificación de las imágenes plantea nuevas alternativas que evidencian una necesidad de expansión de los límites modernistas, otras formas de hacer arte. Por su parte la de Doris Salcedo no sólo recoge principios básicos de la modernidad, sino que los supera, los excede traspasando lo que podríamos llamar el nuevo canon que en la escultura modernista -y en la plástica en general- se había gestado, para situarse en lo que Octavio Paz –*La otra voz: poesía y fin de siglo*-, con fina ironía refiriéndose a la posmodernidad, llama "una modernidad todavía más moderna que la de ayer", misma que en el ámbito en el que estamos situados nosotros preferimos referir como la contemporaneidad. La propuesta de Salcedo es una propuesta de arte plenamente contemporáneo, aquel marcado por la hibridación, la multiplicidad de caminos y la heterogeneidad de materiales, medios y planteamientos, que deja atrás los

grandes relatos justificadores (A. Danto) y que rompe sin contemplaciones con todos los límites, incluido aquel que en la búsqueda de lo nuevo intentaba dejar atrás las obras del pasado.

El tránsito hacia el arte moderno y contemporáneo que se da a través de las propuestas plásticas de estas tres artistas, se ejemplifica también mediante la transformación general que se observa en sus trabajos si seguimos los planteamientos de Peter Bürger respecto a las obras *orgánicas* e *inorgánicas* a los que nos referimos en los capítulos I y III (3.3.2.2.), y que tienen que ver con los cambios que se evidencian en la relación material-significado, la relación totalidad-fragmentación y la apariencia. Desde esta mirada, las piezas de Arango y, en parte, las de González se ubican del lado de la obra de arte *orgánica,* y las de Salcedo del lado de aquellas de carácter *inorgánico*, un tipo de obra que a diferencia de la primera "se ofrece como producto artístico, como artefacto" en el que se deja ver que se trata de una obra "montada sobre fragmentos" y no como una unidad indivisible en la que además la relación material-significado, que en la orgánica implica vincular un material con un significado dado que le confiere su valor, no parte de ningún significado preestablecido, sino que éste es asignado por el artista a lo que para él es un "signo vacío" (Bürger, 2000:132-133).

En las propuestas de Arango, González y Salcedo el lenguaje de la pintura y la escultura es un sistema de signos que encuentra su correspondencia en la política, la filosofía, la literatura. Este lenguaje moderno y contemporáneo presenta dos niveles: uno propiamente pictórico (líneas, colores) y otro *metapictórico* que alude a un objeto real o imaginario. Este nivel *metapictórico* aparece en Arango, es intenso en González y es el sello sobresaliente en los montajes, en las representaciones ideacionales de Doris Salcedo.

Las categorías de este corte conceptual son negativas: fragmentos, caos, no centro, desorden, entropía, *shock*. Las mismas se anticipan en Arango, aparecen en González y se refuerzan en Salcedo. En la escultora bogotana la posmodernidad tiene su equivalente en la espacialidad: lo singular, lo bizarro, lo disforme, las fisuras, las discontinuidades se hacen presentes de manera notable. Son metáforas de la memoria fragmentada. De allí su sensibilidad desollada, la melancolía, la afasia, el aullido, las sinestesias para fugarse del mundo del progreso. Para Salcedo no hay progreso en el arte, no hay utopías. La *metaironía* es fundamental en esta

escultora de las ideas. Esta *metaironía* es una ironía que destruye su propia negación, y así, se vuelve afirmativa. En ambos casos hay una ruptura y un descenso a una zona de silencio. En ella los objetos son ideas. Es el arte como filosofía. Es una filosofía de signos plásticos. Sus montajes son máquinas, constructos simbólicos, donde la crítica y la *metaironía* desaparecen en beneficio de la indeterminación. El resultado es la desorientación general, el extrañamiento del espectador.

El arte de Salcedo, González y Arango revela que su interés, desde la plástica como esencia de su hacer, es de carácter crítico y filosófico. Deshacer una tradición, descomponer, desedimentar las estructuras de un arte canónico, arte hegemónico. Las tres artistas proponen un arte crítico-ético que cuestiona las estructuras *logocéntricas* del arte occidental, las instituciones académicas y, en últimas, todo discurso de poder. Su mérito, la manera como cada una, desde la conjunción de diversos elementos morfológicos, temporales y espaciales, logra una manera particular de concretar sus ideas en piezas en las que lo primordial reside en los valores artísticos allí contenidos, pues son éstos los que, en momentos histórico-culturales diferentes, han propiciado múltiples posibilidades de recepción que se tocan en el encuentro con preocupaciones y valores de orden universal.

Más allá de las convergencias que, apoyados en el ejercicio teórico-práctico realizado acabamos de señalar, más allá de las revoluciones estéticas que en el panorama artístico colombiano representan las propuestas de estas tres artistas, es preciso resaltar que en ellas vemos también tres propuestas plásticas unidas a su vez por una misma tierra: aquella desde donde enuncian su trabajo, la que han pisado los violentos y en la que han caído sus víctimas, aquella por la que han desfilado los deudos cargando sus pesares, la misma por la que hoy deambulan los desplazados y quiénes aún no encuentran a los desaparecidos, la que ha sido testigo de múltiples formas de opresión contra la mujer, la del maltrato a los marginados y los excesos del poder, esa en la que la fuerza ha imperado para preservar el inmovilismo político y social, la tierra del *Bogotazo* y la de la *Toma del Palacio de Justicia*.

No aparecen estos trabajos en *una tierra llana y amable*. Por el contrario, surgen donde abundan *breñas y riscos, no redondas colinas*; tierra cuya *apariencia hace saber la roca de la entraña: osaturas, declives mondos. Ya los mismos nombres con que hablamos de ella dicen lo que allí se encuentra: una sierra, el*

boquerón, el cerro, la cuchilla. *Líneas secas, tajantes*, como las formas en estas tres creadoras.[410] Configuraciones con intencionalidad artística permeadas por la experiencia, que -con profundidades distintas- trascienden lo local, pero que en los tres casos llevan impreso el sello de la geografía y el tiempo en que fueron engendradas: un mismo *territorio*, la convulsionada y dolorida Colombia del siglo XX.

Arango, poeta de la autonomía; González, poeta de la síntesis; y Salcedo, poeta de la otredad; con preocupaciones estéticas particulares, con propuestas plásticas singulares, no pueden ocultar en sus trabajos las marcas de la tierra que las une, y desde ella, desde lo que allí sucede, parecieran reclamar, a través de sus creaciones, un ideal afín de ser humano: aquel dotado de agencia, independiente, que se hace preguntas, que reflexiona críticamente sobre la realidad que le rodea, que se pronuncia y se hace oír, que es sensible, que actúa éticamente, y sobre todo, profundamente respetuoso de la vida. Sin embargo, la labor de ellas no es la de moralistas, ni la de políticas, son ante todo artistas y su terreno es el de la plástica, y es en este ámbito en el que sus construcciones posibilitan la activación de la sensibilidad y el pensamiento. Arango, González y Salcedo asumen sin vacilaciones una de las apuestas del arte: provocar una conmoción de la sensibilidad, un estremecimiento que no necesariamente tiene que ser placentero.

[410] Las palabras en cursiva corresponden a fragmentos del poema *Montañas* del escritor colombiano José Manuel Arango (1937-2002) que hemos tomado para apoyar esta reflexión final. Véase el poema completo en Arango, 2009: 52.

ÍNDICE DE SIGLAS

ÍNDICE DE SIGLAS

DRAE: Diccionario de la Real Academia Española.

ICAA: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

GMH: Grupo Memoria Histórica.

MAMM: Museo de Arte Moderno de Medellín.

MAMBO: Museo de Arte Moderno de Bogotá

ÍNDICE DE IMÁGENES

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Ubicación cronológica de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo …...17

Imagen 2: Algunas obras de Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo…….18

Imagen 3 – *Justicia,* Débora Arango ……40

Imagen 4 – *Mutis por el foro,* Beatriz González ……41

Imagen 5 – *Abyss* (entrada), Doris Salcedo ……41

Imagen 6 – *La amiga,* Débora Arango …….....87

Imagen 7 – *Los suicidas del Sisga* (I), Beatriz González ……90

Imagen 8 – Sin título, Doris Salcedo …….....95

Imagen 9 – *Las amazonomaquias,* Pedro Nel Gómez 97

Imagen 10 – *Las fuerzas migratorias,* Pedro Nel Gómez ……98

Imagen 11 – *Retrato de Marta Traba,* Juan Antonio Roda…….....102

Imagen 12 - *Escorial*, Juan Antonio Roda …….....102

Imagen 13 – *Feuerstätte II* (Chimenea II), Joseph Beuys …….....110

Imagen 14 - *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico,* Beatriz González (1987) ……...118

Imagen 15 - *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico,* Beatriz González (s.f.) ……118

Imagen 16 - *Tenebrae. Noviembre 7, 1985*, Doris salcedo ……...121

Imagen 17 - *Noviembre 6*, Doris salcedo ……121
Imagen 18 - *Noviembre 6 y 7*, Doris Salcedo ……....121
Imagen 19 - *Masacre del 9 de abril*, Débora Arango ……..131
Imagen 20 - *Montañas*, Débora Arango ……....155
Imagen 20A - *Montañas*, Débora Arango / Estructura compositiva y dirección visual……..156
Imagen 21 - *Estudio en gris*, Miguel Díaz Vargas …….....161
Imagen 22 - *Madona del Silencio*, Débora Arango ……...162
Imagen 22A - *Madona del Silencio*, Débora Arango / Estructura compositiva y dirección visual……....163
Imagen 23 - *El tren de la muerte*, Débora Arango ……...166
Imagen 23A - *El tren de la muerte*, Débora Arango / Estructura compositiva y dirección visual……....168
Imagen 24 - Comparativo del ritmo en la de Doménico Veneziano y *El tren de la mu*erte de Débora Arango……171
Imagen 25 - *La huida del convento*, Débora Arango …….....172
Imagen 25A - *La huida del convento*, Débora Arango / Estructura compositiva y dirección visual…….....173
Imagen 26 - Comparativo del uso de un recurso pictórico común en *La huida del convento* (1950) de Débora Arango y *Las meninas* (1656) de Diego Velásquez ……174
Imagen 27 - *La danza*, Débora Arango …….177
Imagen 27A- *La danza*, Débora Arango / Estructura compositiva y dirección visual…….178
Imagen 28 - *Huelga de estudiantes*, Débora Arango……...181
Imagen 28A - *Huelga de estudiantes*, Débora Arango / Estructura compositiva y dirección visual…….182
Imagen 29 - *Los suicidas del Sisga III*, Beatriz González ……...…187
Imagen 29A - *Los suicidas del Sisga III*, Beatriz González / Estructura compositiva y dirección visual ……....188
Imagen 30 - Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja), Beatriz González……..192
Imagen 30A - Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja), Beatriz González / Estructura compositiva y dirección visual ……193

Imagen 31 - *Decoración de interiores,* Beatriz González…….…….197
Imagen 31A - *Decoración de interiores,* Beatriz González / Estructura compositiva y dirección visual ……....198
Imagen 32 - *Mantegna 90,* Beatriz González ……..201
Imagen 32A - *Mantegna 90,* Beatriz González / Estructura compositiva y dirección visual…202
Imagen No 33 - *Lamento sobre Cristo muerto*, Andrea Mantegna ……..…204
Imagen 34 - *Dolores,* Beatriz González ……..…208
Imagen 34A - *Dolores,* Beatriz González / Estructura compositiva y dirección visual ……....209
Imagen 35 - *Paisaje pendiente,* Beatriz González ……..….214
Imagen 35A - *Paisaje pendiente,* Beatriz González (2003) / Estructura compositiva y dirección visual ……....…215
Imagen 36 - Sin título, Doris Salcedo ……...…222
Imagen 37 - *La casa viuda VI*, Doris Salcedo …….227
Imagen 38 - *Noviembre 6 y 7*, Doris Salcedo ……...231
Imagen 39 - *Shibboleth*, Doris Salcedo ……...236
Imagen 40 - *A flor de piel*, Doris Salcedo ……...242
Imagen 41 – *Palimpsesto* ……248
Imagen 42 - *13 de junio*, Débora Arango ……..….278
Imagen 43 - *Los suicidas del Sis*ga (I / 1965) y la fotografía de El Tiempo usada por Beatriz González como referente …….282
Imagen 44 - De la serie *Los ahogados: Pesca Milagrosa*, Beatriz González……...287
Imagen 45 - *La isla del conejo de la suerte,* Beatriz González ……..290
Imagen 46 - *Paisaje pendiente,* Beatriz González ……..299
Imagen 47 - *Apuntes para la Historia Extensa, continuación*, Beatriz González …….299
Imagen 48 - *Plegaria muda*, Doris Salcedo ……..309
Imagen 49 - *Noviembre 6*, Doris Salcedo ……...317
Imagen 50 - Sin Título, Doris Salcedo ……..319
Imagen 51 - Comparativo Max Beckmann, J. Clemente Orozco, Débora Arango…….…374
Imagen 52 - Beatriz González, exploraciones a partir de Velásquez y Vermeer …….....378
Imagen 53 - Doris Salcedo y la tradición que le antecede: Joseph Beuys, Joseph Kosuth …..385

Imagen 54 - Doris Salcedo y la tradición que le antecede: Anselm Kiefer y la inclusión de trajes en las obras ……...…386
Imagen 55 - Doris Salcedo y la tradición que le antecede: Gordon Matta-Clarck y las "heridas" en la arquitectura…….....…387
Imagen 56 - Jaime Gómez Prada con la maestra Beatriz González al cierre de la entrevista Bucaramanga, agosto 28 de 2015……...….473

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Convergencias discursivas en D. Arango, B. González y D. Salcedo desde los conceptos de Peter Bürger: *autonomía del arte* y *relación arte-praxis vital* …….....339

Tabla 2: Lo *moderno* como convergencia discursiva en D. Arango, B. González y D. Salcedo……..343

Tabla 3: Entrevista a la maestra B. González – temas abordados.....456

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. (1970). *Teoría Estética* [archivo PDF], edición de trabajo (http://mateucabot.net), en https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf [14 de marzo de 2017].

Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*, Madrid: Akal.

Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Álvarez, Luis; Barreto, Gaspar (2010). *El arte de investigar el arte,* Santiago de Cuba: Oriente.

Ángulo, Diego (2007). *Estudios completos obre Velásquez*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Arango G., Diego León (2003). "Pedro Nel Gómez y el realismo", Artes La revista, No 6, vol. 3, jul-dic de 2003, Facultad de Artes Universidad de Antioquia, Medellín, en file:///C:/Users/Jaime%20Gomez/Downloads/Dialnet-PedroNelGomezYElRealismo-1213972.pdf [27 de noviembre de 2017].

Arango, Diego; Fernández Carlos A. (2006). *Pedro Nel Gómez. Acuarelista*, Universidad de Antioquia, Pontificia Universidad Bolivariana, Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia.

Arango, José Manuel (2009). *Fe de erratas*, Universidad Externado de Colombia, Bogotá.

Arnheim, Rudolf (2006). *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Forma.

Badawi, Halim (2015). "Cincuenta años de 'Los suicidas del Sisga'. Los años de formación de Beatriz González", en Arcadia, 23 de octubre de 2015, en http://www.revistaarcadia.com/impresa/arte/articulo/entrevista-beatriz-gonzalez/44629 [19 de noviembre de 2017].

Bal, Mieke (2014). *De lo que no se puede hablar. EL arte político de Doris Salcedo* Bogotá, The University of Chicago, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín: Panamericana.

Banco de la República; Biblioteca Luis Ángel Arango (1996). *Treinta años en la obra gráfica de Beatriz González,* catálogo de exposición, Bogotá: Editolaser.

Barral I Altet, Xavier (2002*). ¿Qué sé? Historia del arte*, México: Publicaciones Cruz.

Basualdo, Carlos (2000). "Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo", en *Doris Salcedo*, Londres: Phaidon. En ICAA, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1081278/language/es-MX/Default.aspx [22 de abril de 2017].

Baudelaire, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia.

Beck, Bárbara (1995). "Paul Westheim en México ¿Del exilio a una segunda patria?", en Renata von Hanffstengel y Cecilia Tercero, *México el exilio bien temperado*, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, Instituto Goethe México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Nacional Autónoma de México, México: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas.

Bedoya, Fabiola; Estrada, David (2003). *Pedro Nel Gómez muralista,* Universidad de Antioquia, Pontificia Universidad Bolivariana, Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia.

Benítez, Lilyan; Garcés, Alicia (1993). *Culturas ecuatorianas: ayer y hoy*, Quito: Abya-Yala.

Benjamin, Walter (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"*,* en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires: Taurus.

Berman, Marshall (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Bernárdez, Carmen (2003). *Joseph Beuys*, Madrid: Nerea.

Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República (1996). "Débora Arango: exposición retrospectiva", publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, en http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/reintro.htm [15 de octubre de 2015].

Birbragher, Francine (2015). "Doris Salcedo vista en retrospectiva", en Arteria año 10 No. 50, agosto-septiembre, Bogotá, p. 5.

Bishop, Claire (2008). "El arte de la instalación y su herencia", ramona revista de artes visuales, marzo 2008, Buenos Aires, en https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/bishop-instalaciones.pdf [9 de diciembre de 2016].

Bishop, Claire (2008). "El arte de la instalación y su herencia" (Jesús Carrillo, trad.), ramona Revista de Artes Visuales, 78, Buenos Aires, marzo de 2008, en http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona78.pdf [30 de agosto de 2017].

Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bozal, Valeriano (1999). *Necesidad de la ironía*, Madrid: Visor.

Brea, José Luis (2009). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura.* http://www.joseluisbrea.es/ediciones_cc/urs.pdf [6 de mayo de 2016]

Brea, José Luis (2009). *Noli me legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad.* http://www.joseluisbrea.es/ [6 de mayo de 2016].

Brill, Dorothée (2010). *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Hanover and London: University Press of New England.

Buchloh, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX,* Madrid: Akal.

Builes, Mauricio (2010). "Las calles secretas de Débora Arango", Revista Acadia, 15 de marzo, en http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/las-calles-secretas-de-debora/20985 [29 de octubre de 2016].

Bürger, Peter (2000). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

Cabrera, María Alexandra (2015). "Doris Salcedo: La dueña del silencio", en Revista Credencial, Bogotá, 10 de marzo, en http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/personajes/doris-salcedo-la-duena-del-silencio [26 de octubre de 2015].

Cadavid, Jorge H. (2011). *Los ojos deseados*, Bogotá: Común Presencia.

Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo.* Madrid: Tecnos/Alianza.

Cardoza y Aragón, Luis (1989). "El humanismo y la pintura mural mexicana", Revista de la Universidad de México, número 466 Noviembre (pp. 41-48), en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13087/14325 [16 de marzo de 2017].

Castro Lee, Cecilia (comp.) (2005). *En torno a la violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria*, Universidad del Valle, Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

Celan, Paul (2002). *Obras completas* (José Luis Reina Palazón, trad.), Madrid: Trotta.

Celis, Francisco (1984). "Desheredar la obra", en *Revista Semana*, 21 de mayo, en http://www.semana.com/cultura/articulo/desheredar-la-obra/5172-3 [27 de octubre de 2016].

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (s.f.). "Columbarios", en http://centromemoria.gov.co/columbarios/ [29 de mayo de 2017].

Cerón, Jaime (2015). "La generación intermedia. Estrategias de localización del arte colombiano", en Fusionarte, *Colombia 100 años 100 artistas* (pp. 34-41), Asociación Fusionarte, Madrid: Fusionarte.

Cobo B., Juan Gustavo (2002). *Mis pintores*, Bogotá: Villegas Editores.

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Centro Nacional de Memoria Histórica, Bogotá: Imprenta Nacional.

Connor, Steven (2002). *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad,* Madrid: Akal.

Cortázar, Julio (2001). *Último round*, Buenos Aires: siglo xxi.

Cotter, Holland (2005). "Beatriz González: Una provocación irónica detrás de colores estridentes y dramas de folletín", en Benjamín Villegas, *Beatriz González,* Bogotá: Villegas Editores.

Coulter-Smith, Graham (2009). *Deconstruyendo las instalaciones* (Federico Faccio P., trad.)*,* Madrid: brumaria.

Crimp, Douglas (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte*, Madrid: Akal.

Chacón, Katherine (1994). "Entrevista a Beatriz González realizada por Katherine Chacón.", Beatriz González. Retrospectiva, 9-20. Catálogo de exposición, Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas , en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/854923/language/es-MX/Default.aspx [4 de abril de 2017].

Chilvers, Ian (2004). *The Oxford dictionary of art,* Oxford: Oxford University Press.

Chilvers, Ian (2004). *Diccionarios Oxford-Complutense. Arte del siglo XX*, Oxford University Press, Madrid: Oxford University Press/Complutense.

Chipp, Herschel B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal.

Danto, Arthur (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires: Paidós.

Daval, Jean-Luc (2002). "Theatre of action", en Georges Duby y Jean-Luc Daval (eds.), Sculpture *for antiquity to the present day* (pp. 1084-1085), Colonia: Taschen.
Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. La historia de la mirada en Occidente,* Barcelona: Paidós.

Davies Stephen (2005). "The definitions of art", en Berys Gaut y Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge companion to aesthetics*, London y New York: Routledge.

De Juan, Adelaida (1989). "Actitudes y reacciones", Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes* (pp. 34-44), México: Siglo veintiuno.

De Micheli, Mario (2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX,* Madrid: Alianza Editorial.

De Peretti, Cristina (1989). *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Barcelona: Anthropos.

De Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general,* traducción y notas de Amado Alonso, Buenos Aires: Losada. Versión digital en http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59 [21 de diciembre de 2016].

De Szyszlo, Fernando (2017). *La vida sin dueño*. Madrid: Alfaguara, en https://books.google.com.co/books?id=HB4IDgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=la+vida+sin+due%C3%B1o+fernando+de+szyszlo+pdf&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjZvKnV26DXAhVIWSYKHdlLCvkQ6AEIJDAA#v=onepage&q&f=false [2 de noviembre de 2017].

De Vargas, María Mercedes (1982). "Marta Traba responde", Revista Semana, en: http://www.semana.com/cultura/articulo/marta-traba-responde/811-3 [20 de noviembre de 2016].

Del Conde, Teresa (1994). *Historia mínima de arte mexicano en el siglo XX*, México: Attame.

Del paso, Fernando (2009). "Los privilegios de Octavio Paz", en Mauricio Montiel, Evelyn Useda y Bernardo Esquinca (coord. ed.), *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz* (pp. 204-231), México: Océano/Landucci.

Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*, México: Siglo XXI.

Derrida, Jacques (1997). *La diseminación*, Madrid: Fundamentos.

Derrida, Jacques (2003). *Schibboleth. Para Paul Celan*, Madrid: Editora Nacional.

Derrida, Jacques (2006). *La hospitalidad,* Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Derrida, Jacques (2017). *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona: Anthropos.

Días-Granados, Federico (2017). *Cien años de poesía hispanoamericana (Antología)*, Bogotá: Planeta lector.

Díaz-Guardiola, Javier (10 de octubre de 2017). "Doris Salcedo: 'Los humanos son seres incapaces de recordar»", ABC, ABC cultural, Madrid, en http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-doris-salcedo-humanos-seres-incapaces-recordar-201710100147_noticia.html [28 de noviembre de 2017].

Domínguez H., Javier (2010). "Quién le teme a la belleza? Las vanguardias, la conceptualización del arte y la belleza de hoy", en agenda cultural Alma Máter, núm. 169, Medellín, Universidad de Antioquia. https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/6615/6062 [8 de junio de 2016].

Echeverría, Bolívar (2009). "Arte y utopía", en Javier Sigüenza (comp.), *Contracorriente. Filosofía, arte y política*, México: Afinita Editorial.

Eco, Umberto (1970). *La definición del arte,* Barcelona: Ed. Martínez Roca.

Eco, Umberto (1992). *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini. https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/08/eco_umberto-obra_abierta.pdf [11 de junio de 2016].

El Diario (1939). "El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango", periódico El Diario, noviembre 20, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1100236/language/es-MX/Default.aspx [13 de diciembre de 2017].

El Heraldo de Antioquia (1940). "Una Artista Colombiana. Débora Arango, una Discípula del Expresionismo", diario El Heraldo de Antioquia, Medellín, octubre 3, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1099456/language/es-MX/Default.aspx [13 de diciembre de 2017].

El Tiempo (1997). "Apareció la generación perdida", Diario El Tiempo, Bogotá, noviembre 23, en http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-668092 [13 de diciembre de 2017].

Eiger, Casimiro (s.f.). "Crónicas de arte colombiano (1946-1963)", en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091861/language/es-MX/Default.aspx [30 de diciembre de 2017].

Elger, Dietmar (1993). *Expresionismo*, Colonia: Taschen.

Esferapública (29 de abril de 2009). Doris Salcedo habla sobre su obra [Archivo de video], en http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-habla-sobre-su-obra-en-la-tadeo/ [2 de mayo de 2017].

Fajardo-Hill, Cecilia (2012). "Débora Arango: El arte nada tiene que ver con la moral", en Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango llega hoy*, Medellín: Ediciones MAMM.

Fernández U., Carlos Arturo (2007). *Arte en Colombia 1981-2006,* Medellín, Universidad de Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

Film and arts, art:21 (s.f.). Doris Salcedo [Archivo de video], en https://www.youtube.com/watch?v=4gcJCBOVQ94 [26 de abril de 2017].

Flynt, Henry (1963). Essay: Concept Art, en http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/1.ConceptArt-HenryFlint.pdf [18 de mayo de 2017].

Foster, Hal (2001). "Asunto: Post", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 189-201), Madrid: Akal.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal.

Foster, Hal (ed.) (2008). *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós.

Foster, Hal (2014). "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en http://esferapublica.org/nfblog/recodificaciones-hacia-una-nocion-de-lo-politico-en-el-arte-contemporaneo/ [9 de noviembre de 2011].

Foster, Hal. Krauss; Rosalind; Bois Ive-alain; Buchloh, Benjamin (2006). *Arte desde 1900 modernidad antimodernidad posmodernidad*, Madrid: Akal.

Gadamer, Hans-Georg (1997). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta,* Barcelona: Paidós Ibérica.

Galeano, Ángel (2005). *Débora Arango. El arte venganza sublime*. Bogotá: Panamericana.

García, Ángeles (2010). "Mi objetivo es honrar la historia de los derrotados", en El País, 2 de junio, Madrid, versión digital, en http://elpais.com/diario/2010/06/02/cultura/1275429605_850215.html [20 de octubre de 2015]

García, Jorge I. (1993). "Una historia de arte con rupturas", en El Tiempo, 7 de septiembre, Bogotá, versión digital, en http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-216061 [20 de octubre de 2015].

García Moreno, Diego (director y productor) (2010). "¿por qué llora si ya reí? Monólogo a tres voces" [DVD], Bogotá: La Maraca producciones.

Garzón, Diego (s.f.), entrevista a Doris Salcedo, en http:77www.artnexus.com/video.aspx?V=67728512

Gay, Peter (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett.* Barcelona: Paidós.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid: Taurus.

Giraldo, Juan D. (coord. ed.) (2005). *Beatriz González,* Bogotá: Villegas Editores.

Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBa.

González, Beatriz (1976). "Beatriz González," manuscrito mecanografiado, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1093273/language/es-MX/Default.aspx [3 de abril de 2017]

González, Beatriz (1984). "El precio de la patria. Pero Nel Gómez 1899-1984", en Boletín cultural y bibliográfico, Volumen XXI, número 2, Bogotá, Banco de la República.

González, Beatriz (1996). "El arte y la historia del arte", en Estudios de Filosofía No. 13, febrero, Universidad de Antioquia.

González Beatriz (1997). ""Actitudes transgresoras de una década", en *Sin título 1966-1968*. Luis Caballero, 29–40. Catálogo de exposición, Bogotá: Museo Nacional de Bogotá, 1997, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston,

archivo digital en
http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/860646/language/es-MX/Default.aspx [14 de diciembre de 2017].

González, Beatriz (1998). "Anotaciones de una pintora en tiempos de crisis", Nómadas, no. 8 marzo-septiembre (pp. 36-43), Bogotá, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en
http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1078663/language/es-MX/Default.aspx [23 de marzo de 2017].

González, Beatriz (2004). "Débora Arango: una revolución inédita en el arte colombiano", en Marta Elena Bravo y Elena Delgado (coord. ed.), Débora Arango. Una revolución inédita del arte colombiano (catálogo de exposición realizada en el Museo de América, Madrid, septiembre a diciembre de 2004), Madrid: ADAMA (asociación de Amigos del Museo de América), pp. 12-14.

González, Beatriz (2007). "Débora Arango. Una revolución inédita en el arte colombiano", en Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara; Ministerio de Cultura de Colombia; Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango. Una revolución inédita en el arte colombiano*, Bogotá: Dupligráficas.

González, Beatriz (2007). "Marta Traba 1930-1983", en Santiago castro-Gómez, Alberto Flórez-Malagón, Guillermo Hoyos Vásquez y Carmen Millán de Benavides (eds.), Pensamiento colombiano del siglo XX, volumen 2, Bogotá: editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 437-460.

González, Fernán; Bolívar, Ingrid; Vásquez, Teófilo (2005). *Violencia política en Colombia,* centro de investigación y educación popular (cinep), Bogotá: Antropos.

Grajales, Daniel (8 de noviembre de 2014). "Beatriz González, historia contada con pincel", El Mundo, en http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=245497 [7 de abril de 2017].

Greenberg, Clement (2006). *La pintura moderna y otros ensayos,* edición de Félix Fanés, Madrid: Siruela.

Groys, Boris (2016). *Arte en flujo*, Buenos Aires: Caja Negra.

Grupo Memoria Histórica (GMH) (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá: Imprenta Nacional.

Gutiérrez Girardot (1983). *Modernismo*, Barcelona: Montesinos.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). "El Modernismo y su contexto histórico-social", en Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, año XV, núm. 28, Madrid, pp. 91-98. http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_28_15_83/boletin_28_15_83_14.pdf [9 de mayo de 2016]

Gutiérrez Girardot (1987). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez G., Alba Cecilia (2009). "La instalación en el arte contemporáneo colombiano", en revista El Artista Número 6, diciembre, en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3206678 [10 de diciembre de 2016].

Guzmán, Germán; Fals Borda, Orlando; Umaña Luna, Eduardo (1968). *La Violencia en Colombia,* Bogotá: Suramericana.

Habermas, Jürgen (2008). "La modernidad un proyecto incompleto", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad* (pp. 19-36), Barcelona: Kairós.

Heidegger, Martin (2006). *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.

Heinich, Nathalie (2003). *La sociología del arte*, Buenos Aires: Nueva visión.

Heller, Eva (2008). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre el sentimiento y la razón*, Barcelona: Gustavo Gili.

Herrera B., María Mercedes (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982),* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Herzog, Hans-Michael (2004). "Doris Salcedo." En Cantos Cuentos Colombianos-Contemporary Colombian Art, Hans-Michael Herzog, 141-172: Daros-Latinoamérica, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/864431/language/es-MX/Default.aspx [20 de abril de 2017]

Herzog, Hans-Michael (2015). "Silencio elocuente", Art Nexus No. 143, pp. 78-79.

Huertas S., Miguel (2014). *Del costumbrismo a la Academia* (catálogo de exposición), Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia, Bogotá: Legis.

Huyssen, Andreas (2000). "Unland: the orphan's tunic", en Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, Andreas Huyssen, *Doris Salcedo*, London: Phaidon.

Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Jakobson, Roman (1981). "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, Barcelona: Seix Barral.

Jandová, Jarmila; Volek, Emil (2000). "Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura; Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura: Plaza & Janés.

Juanes, Jorge (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras,* Ciudad de México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego", Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: Itaca.

Judovitz, Dalia (1998). *Unpacking Duchamp: art in transit*, Berkeley & Los Ángeles: University of California Press.

Junca, Humberto (2011). "Beatriz González", Arteria, edición 30, septiembre-octubre, en http://humbertojunca.com/wp-content/uploads/sites/13/Pa%CC%81ginas-desdeHumberto-Junca_ArtARTERIA-ed-30_pp-14-15.pdf [7 de noviembre de 2016].

Junca, Humberto (2011). "Beatriz González", *Arteria*, septiembre-octubre de 2011, ed. 30, en http://humbertojunca.com/wp-content/uploads/sites/13/Pa%CC%81ginas-desdeHumberto-Junca_ArtARTERIA-ed-30_pp-14-15.pdf_ [8 de abril de 2017].

Junca, Humberto (2011). "El temperamento de Beatriz González", Arcadia, No. 74, noviembre 18 a diciembre 15, en http://humbertojunca.com/wp-content/uploads/sites/13/Humberto-Junca-Temperamento-de-Beatriz.pdf [5 de noviembre de 2016].

Junca, Humberto (2014). "Decoración de interiores, Beatriz González", *Arcadia, especial Arcadia 100, enero 24, en* http://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-decoracion-de-interiores-beatriz-gonzalez/35081 [14 de abril de 2017].

Kabakov, Ilya (2014). *Sobre la instalación total* (Luis Gárciga, trad.), México: COCOM.

Krause, Rainer (2009). "Kreuzfahrt: Un paisaje sonoro instalado", Resonancias vol. 13, n°25, noviembre 2009, pp. 16-24, Pontificia Universidad católica de Chile, en http://resonancias.uc.cl/es/Table/Publicacion/N-25/ [30 de agosto de 2017].

Krauss, Rosalind (2008). "La escultura en el campo expandido", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74), Barcelona: Kairós.

Lamarche-Vadel, Bernard (1994). *Joseph Beuys*, Madrid: Siruela.

LaRosa, Michael; Mejía, Germán (2013). *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*, Ministerio de Cultura de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad del Rosario, Bogotá: Javergraf.

Laverde T., María Cristina; Rojas, Álvaro (1986). *Así hablan los artistas*, Universidad Central, Bogotá: Editora Guadalupe.

Laverde T., María Cristina (2001). "Juan Antonio Roda. Sus tránsitos por los colores de la luz", en revista Nómadas, núm. 15, octubre, Universidad Central, Bogotá, pp. 191-209, en http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_15/15_16L_JuanAntonioRodasustransitos.PDF [26 de octubre de 2016].

Lévinas, Emmanuel (2000). *Ética e infinito*, Madrid: Machado libros.

Lévinas, Emmanuel (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad,* Salamanca: Sígueme.

Lizarazo, Diego (2009). *Icono, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes,* México: Siglo veintiuno.

Londoño, Rocío (9 de julio de 2013). "Doris Salcedo: el buen arte es político" [Archivo de video], en http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-el-buen-arte-es-politico/ [27 de marzo de 2017].

Londoño V., Santiago (1985). "Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango", Boletín cultural y bibliográfico, Volumen XXII, número 4, Bogotá, Banco de la República.

Londoño V., Santiago (1997). *Débora Arango. Vida de pintora*, Ministerio de Cultura República de Colombia, Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

Londoño V., Santiago (2001). *Arte colombiano 3500 años de historia,* Bogotá: Villegas editores.

Londoño V., Santiago (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia,* Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Londoño V. Santiago (2011). *Débora Arango. Cuaderno de notas.* Medellín: Tragaluz.

Londoño V. Santiago (2012). *Pintura en América hispana*, Tomo III – siglo XX, Bogotá: Luna Libros, Editorial Universidad del Rosario.

Londoño V., Santiago (s.f.). "Un fallo saludable / Eladio Vélez", reseña, en ICAA, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1094543/language/es-MX/Default.aspx [29 de octubre de 2016].

Lopera M., Ángela M. (2015). "El diálogo que se encamina. La traducción entre Paul Celan y Doris Salcedo", Hallazgos, Revista de Investigaciones, Volumen 12, Número 24, Bogotá, Universidad Santo Tomás de Aquino, en http://revistas.usta.edu.co/index.php/hallazgos/article/view/2154/2271 [11 de mayo de 2017].

Lucie-Smith, Edward (1994). *Arte latinoamericano del siglo XX,* Barcelona: Destino Thames and Hudson.

Lyotard, Jean-François (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Argentina: Red Editorial Iberoamericana. https://centrito.files.wordpress.com/2011/06/5-lyotard.pdf [12 de marzo de 2016].

Lleras, Cristina (2005). *Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia 1940-1952*, Maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Lleras F., Cristina (2006). "Arte sin revolución 1940-1952", en Museo Nacional de Colombia, *Marca registrada Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano,* Bogotá: Planeta.

Malagón, María Margarita (2005). "Gusto y gesto en la obra de Beatriz González: Una mirada a su trabajo desde mediados de los ochenta hasta los primeros años del siglo XXI", en Benjamín Villegas, *Beatriz González*, Bogotá: Villegas Editores.

Malagón-Kurka, María Margarita (2008). "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980", Revista de estudios sociales, n.31 sep./dic., Bogotá, en http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2008000300002&lng=es&nrm [7 de diciembre de 2016].

Malagón-Kurka, María Margarita (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianas en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte: Ediciones Uniandes.

Malagón-Kurka, María Margarita (2014). "Autonomía, expresión y autenticidad en el arte de Juan Antonio Roda", *Roda, su poesía visual. HOMENAJE NACIONAL* (pp. 13-18)*,* Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Manrique, Jorge Alberto (1989). "¿identidad o modernidad?", en Damián Bayón (relator), *América latina en sus artes* (pp. 19-33), México: Siglo veintiuno.

Manterola A., Javier (2011). "La construcción y los materiales metálicos", en Manuel Silva S. (ed.), *Técnica e ingeniería en España VI. El ochocientos. De los lenguajes al patrimonio*, Real Academia de

Ingeniería, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza: INO Reproducciones.

Marchán Fiz, Simón (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal.

Marchán Fiz, Simón (2012). *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal.

Marín T., Jorge Iván (2005). "Historia y violencia en la Colombia contemporánea", en Cecilia Castro Lee (comp.), *En torno a la violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria* (pp. 33-64), Universidad del Valle, Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

Medina, Álvaro (2014). *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)*, Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte: Ediciones Uniandes, Laguna libros.

Merewether, Charles (1998). "Doris Salcedo. Entrevista con Charles Merewether", en Nancy Princenthal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen (2000), *Doris Salcedo,* London: Phaidon.

Monsiváis, Carlos (2003). "El muralismo: la reinvención de México", *Fractal nº 31*, octubre-diciembre, año VIII, volumen VIII, pp. 93-110, en http://www.mxfractal.org/F31Monsivais.html [16 de noviembre de 2016].

Montiel F., Mauricio; Usea F., Evelyn; Esquina A., Bernardo (coord. ed.) (2009). *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz,* Instituto Nacional de bellas Artes, Museo Nacional de Arte, México: Océano/Landucci.

Moreaux, Arnould (2005). *Anatomía artística del hombre. Compendio de anatomía ósea y muscular*, Madrid: Norma.

Morgan, Robert (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Akal.

Murillo, Amparo (2012). "La modernización y las violencias (1930-1957)", en *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber* (pp. 265-310)*,* Bogotá: Prisa.

Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). *A work in mourning. Doris Salcedo. A flor de piel,* en http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a_flor_de_piel/ [27 de abril de 2017].

Museo de Arte Moderno de Bogotá (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá: Norma.

Museo de Arte Moderno de Medellín (1984). *Débora Arango. Exposición Retrospectiva 1937-1984,* Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.

Museo de Arte Moderno de Medellín (2011). *Beatriz González. La tragedia y la comedia. Retrospectiva 1948-2010*, Medellín: Ediciones MAMM.

Museo de Arte Moderno de Medellín (2012). *Débora Arango llega hoy*. Medellín: Ediciones MAMM.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2017). *Doris salcedo. Palimpsesto,* texto introductorio de la exposición, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Museo Nacional de Colombia; Museo de Antioquia (2014). *Francisco Antonio Cano. La mano luminosa*, Ministerio de Cultura de Colombia, Museo Nacional de Colombia, Museo de Antioquia, Bogotá: Legis.

Museo Nacional de Colombia (2014). *Roda, su poesía visual. Homenaje Nacional,* Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Museum of Contemporary Art Chicago (2015), "Doris Salcedo", Feb 21– May 24, 2015, en https://mcachicago.org/Exhibitions/2015/Doris-Salcedo [29 de diciembre de 2017].

Navarrete C., Steven (9 de junio de 2014). 60 años de una tragedia estudiantil. *El Espectador*, en http://www.elespectador.com/noticias/nacional/60-anos-de-una-tragedia-estudiantil-articulo-497368 [15 de agosto de 2017].

Nieto, Constanza (2011). "La modernidad ¿una sola historia?", en *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Cap. 5, pp. 153-178.

Nova, Martín (2017). *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años del arte en Colombia*, Bogotá: Crítica.

Ordoñez, Jacquie (7 de febrero de 2011). DORIS SALCEDO j. o. g. [Archivo de video], en https://jacquieordonez.com/2011/02/07/doris-salcedo-j-o-g/ [28 de abril de 2017].

Orozco T., Cecilia (15 de octubre de 2016). "Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre": Doris Salcedo, *El Espectador*, en http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581 [24 de marzo de 2017].

Palacios, Marco; Frank Safford (2002). *Colombia país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Norma.

Palacios, Marco (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994,* Bogotá: Norma.

Palacios, Marco (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Panofsky Erwin (1987). *El significado en las artes visuales,* Madrid: Alianza Forma.

Paz, Octavio (1990). "La búsqueda del presente", en Inti: Revista de literatura hispánica, volumen 1, número 32-33, pp. 3-12.

Paz, Octavio (2001). *Los privilegios de la vista*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Paz, Octavio (2013). *La casa de la presencia. Poesía e historia,* obras completas, edición de autor, tomo 1, México, D.F.: 2013.

Paz, Octavio (s.f.). *La casa de la presencia*, en *http://unrn.edu.ar/blogs/estudios-literarios/* [18 de noviembre de 2015].

Paz, Octavio (s.f.). "Los hijos del Limo", en *La casa de la presencia*, en http://unrn.edu.ar/blogs/estudios-literarios/ [5 de diciembre de 2017].

Peláez G., Cristóbal, junio de 1985. "Así era Débora Arango"*, El señorial*, en http://www.matacandelas.com/DeboraArango.htm [2 de noviembre de 2016].

Perla de las Parras, Antonio (2016). "El dibujo", en Esther Alegre Carvajal; Antonio Perla de las Parras y Jesús López Díaz, *La Materia del Arte. Técnicas y medios,* UNED, Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.

Piedrahita O., Lucrecia (2015). Pedro Nel Gómez, el ejercicio de la mirada, *El Mundo*, 27 de noviembre, en http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/pedro_nel_gomez_el_ejercicio_de_la_mirada.php#.WBTFB_p9600 [29 de octubre de 2016].

Piedras Monroy, Pedro (ed.) (2009). *Nikolai Gogol. Almas muertas,* Madrid: Akal.

Pierce, Charles Sanders (1974). *La ciencia de la semiótica,* Buenos Aires: Nueva Visión.

Pini, Ivonne (2008). "Doris Salcedo. Schibboleth Tate Modern Londres", Arte en Colombia No. 114, pp. 60-62.

Pizarnik, Alejandra (2016). *Poesía completa (1955-1972)*, Lumen, en https://books.google.com.co/books?id=uE7KDAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=alejandra+pizarnik+poemas&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjggbDuu5bYAhWDRiYKHdIvA3gQ6AEIMTAC#v=onepage&q=alejandra%20pizarnik%20poemas&f=false [19 de diciembre de 2017].

Platón (1988). *Diálogos IV. República*, traducción y notas por Conrado Egger Lan, Madrid: Gredos.

Plazaola, Juan (2007). *Introducción a la estética,* Bilbao: Universidad de Deusto.

Ponce de León, Carolina (1988). "Beatriz González: la historia extensa de Colombia = Beatriz González: The Extended History of Colombia." In Beatriz González: What an Honor to Be With You At This Historic Moment = Qué honor estar con usted en este momento histórico, 13- 23, 30- 64. Exh. cat., New York: Museo del Barrio, 1998, en International Center for the

Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1079435/language/es-MX/Default.aspx [10 de diciembre de 2017].

Ponce de León, Carolina (1990). "Doris Salcedo." *Nuevos nombres: Seguimiento,* Bogotá, Colombia: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. En ICAA, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1089060/language/es-MX/Default.aspx [30 de septiembre de 2016].

Ponce de León, Carolina (1988). "Beatriz González in situ", en Beatriz González: una pintora de provincia, 12–29. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia Editores, 1988, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1088587/language/es-MX/Default.aspx [10 de diciembre de 2017].

Ponce de León, Carolina; Rueda, Santiago (s.f.). "Apuntes para una exposición", en Banco de la República, Uno lo mío y lo tuyo. Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente (catálogo de la Colección de Arte de Banco de la República de Colombia), Bogotá: Banco de la República.

Princenthal, Nancy; Basualdo, Carlos; Huyssen, Andreas (2000). *Doris Salcedo*, London: Phaidon.

Princenthal, Nancy (2000). "Silence seen", en Nancy Princenthal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen, *Doris Salcedo*, London: Phaidon.

Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo libros.

Rancière, Jacques (2011). *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital intelectual.

Rancière, Jacques (s.f.). *La división de lo sensible*, traducción de Antonio Fernández Lera, en https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf [18 de mayo de 2017].

Real Academia Española (edición tricentenario). *Diccionario de la lengua española*, en http://www.rae.es/ [26 de abril de 2017].

Reiss, Julie H. (1999). *From margin to center. The spaces of installation art*, Cambridge: MIT Press.

Revista Semana (1984). "Desheredar la obra", Revista Semana, Bogotá, mayo 21, en http://www.semana.com/cultura/articulo/desheredar-la-obra/5172-3 [21 de marzo de 2017].

Revista Semana (1990). "El dramatismo domina a la ironía", Revista Semana, Bogotá, julio 9, en http://www.semana.com/cultura/articulo/el-dramatismo-domina-la-ironia/13575-3 [21 de marzo de 2017].

Revista Semana (1997). "Los olvidados", Revista Semana, Bogotá, diciembre 22, en http://www.semana.com/cultura/articulo/los-olvidados/34624-3 [13 de diciembre de 2017].

Revista Semana (2003). "El arte me permite escapar a la angustia", Revista Semana, Bogotá, noviembre 17, en http://www.semana.com/cultura/articulo/el-arte-permite-escapar-angustia/61892-3 [6 de abril de 2017].

Revista Semana (2015). "El apogeo de la artista Doris Salcedo en EE. UU.", revista Semana, Bogotá, mayo 5, en http://www.semana.com/cultura/articulo/doris-salcedo-en-ee-uu/426493-3 [22 de abril de 2017].

Robayo, Álvaro (2001). *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano.* Bogotá, Convenio Andrés Bello, Facultad de Artes y Humanidades Universidad de los Andes Comité de Investigaciones: Ediciones Uniandes.

Roldán-Alzate, Oscar (2012). "Débora Arango llega hoy", en Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango llega hoy*, Medellín: Ediciones MAMM.

Romera, Antonio (1989). "Despertar de una conciencia artística", en Damián Bayón (relator), *América latina en sus artes* (pp. 5-18), México: Siglo veintiuno.

Roque-Baldovinos (1995). "El modernismo hispanoamericano como modernidad estética", en Realidad, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, número 43, enero-febrero, El Salvador: Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

Rubiano, Germán (2001). *Arte de América Latina. 1981-2000,* Banco Interamericano de Desarrollo (BID), Washington: BID.

Rubiano, Germán (2010). "Arte colombiano", en Egberto Bermúdez (comp.), Memoria Instituto de Investigaciones Estéticas I: Artículos (1981-1991), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Ruiz M., Jesús (3 de octubre de 2017). "Doris Salcedo: "Lo difícil es lograr una imagen invisible, una iconografía sutil", El país, en https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218_231288.html [23 de octubre de 2017].

Salcedo, Doris (2016). "De parte de la artista", en Doris Salcedo: The Materiality of Mourning, catálogo de exposición, Harvard Art Museums, Cambridge, en http://www.harvardartmuseums.org/tour/doris-salcedo-the-materiality-of-mourning/pdf/ [2 de mayo de 2017].

Sánchez, Efraín (2010). "Enfoques sobre la sociología del arte", en Egberto Bermúdez (comp.), *Memoria Instituto de Investigaciones Estéticas I: Artículos (1981-1991)* (pp. 227-237), Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá: Universidad nacional de Colombia.

Sánchez V., Adolfo (1978). *Antología de textos de estética y teoría del arte,* México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sanín, Carolina (2014). "Shibboleth, Doris Salcedo", en Arcadia, Especial Arcadia 100, Bogotá, 2014/01/24, en http://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-shibboleth-doris-salcedo/35130
[11 de septiembre de 2017].

Schneckenburger, Manfred (2003). "Posminimalismo: intensidad sensorial y expansión del arte", en Ingo F. Walther (ed.), *Arte del siglo XX* (pp. 553-556), México: Océano.

Selz, Peter (1995). "Fauvismo y expresionismo: la intuición creadora (introducción)", en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas,* Madrid: Akal.

Serrano, Eduardo (1999). *Arte colombiano contemporáneo. Certámenes y exposiciones colectivas 1971-1998,* Eduardo Serrano y Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá: Imprenta distrital.

Serrato R., Melissa (20 de noviembre de 2011). "Beatriz González comparte su arte", *El Tiempo*, en http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4975138 [14 de abril de 2014].

Sobejano, Gonzalo (s.f.). "'*Épater le bourgeois' en la España literaria de* 1900", en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pater-le-bourgeois-en-la-espaa-literaria-de-1900-0/html/0231ad36-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html [12 de mayo de 2016].

Sontag, Susan (1996). *Contra la interpretación,* México: Alfaguara.

Steiner, George (2011). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan* [archivo PDF]: Titivillus.

Sullivan, Edward J. (1996). *Arte latinoamericano del siglo XX*, Madrid: Nerea.

Thuillier, Jacques (2014). *Teoría general de la historia del arte*, México: Fondo de cultura económica.

Tobón G., Daniel J. (2008). "El fin del arte y el fin de las vanguardias", en Javier Domínguez, Carlos A. Fernández, Efrén Giraldo, Daniel J. Tobón (eds.), *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes* (pp. 59-86), Universidad de Antioquia, Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, Medellín: La Carreta Editores.

Todorov, Tzvetan (2013). *Elogio de lo cotidiano*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Toledo, Manuel (9 de octubre de 2007). "Doris Salcedo: canto contra el racismo", BBC Mundo, en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm [2 de diciembre de 2017].

Toro V., María Alejandra (16 de septiembre de 2015). "'Los suicidas del Sisga', obra de Beatriz González, llega a Londres", El Tiempo, en http://www.semana.com/cultura/articulo/los-suicidas-del-asista-por-beatriz-gonzalez/440364-3 [3 de abril de 2017].

Traba, Marta (1958). "Problemas del arte en Latinoamérica", Revista Mito 18, febrero-marzo-abril, Bogotá, en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1061697/language/es-MX/Default.aspx [17 de noviembre de 2016].

Traba, Marta (1974). "Beatriz González", revista Eco N° 169, Noviembre, pp. 65-73, Bogotá, en http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10784544 [noviembre 10 de 2016]

Traba, Marta (1977). *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá, Museo de Arte Moderno: Carlos Valencia Editores.

Traba Marta (1984). *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: Colcultura.

Traba, Marta (1994). *Arte de América Latina. 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo.

Traba, Marta (2012). *ARTE latinoamericano actual,* versión electrónica del texto original editado en 1972 por la Universidad Central de Venezuela, en ICAA, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/833707/language/es-MX/Default.aspx [6 de diciembre de 2012].

Traba, Marta (s.f.). "artes plásticas contemporáneas", en ICAA, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, archivo digital en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/855114/language/es-MX/Default.aspx [27 de octubre de 2016].

Ulrich O. Hans (2015). *Conversaciones en Colombia.* Bogotá: La Oficina del Doctor.

Universidad de los Andes (2015). el segundo original [Archivo de video], en https://vimeo.com/124525242 [4 de abril de 2017].

Universidad Jorge Tadeo Lozano (2014), "Doris Salcedo" [entrevista], en https://www.youtube.com/watch?v=hELsg7XxIW0 [16 deoctubre de 2015].

Valencia, Luis Fernando (2010). *¿Qué es la experiencia estética? Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes: La Carreta Editores.

Vanegas C. Carolina (2006). "Todas las tendencias", en Museo Nacional de Colombia, *Marca registrada Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano,* Bogotá: Planeta.

Vasilachis de Gialdino, Irene (Coord.) (2006). *Estrategias de investigación cualitativa,* Barcelona: Gedisa.

Vásquez R., William (2016). "Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: el origen de la enseñanza moderna de un arte academicista", en Revista Credencial, Credencial Historia, febrero de 2016, en http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia-el-origen-de-la [3 de abril de 2018].

Villafañe, Justo; Mínguez (2002), Norberto. *Principios de teoría general de la imagen,* Madrid: Ediciones Pirámide.

Villegas, Benjamín (2005). *Beatriz González,* Bogotá: Villegas Editores.

Wallis, Brian (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* Madrid: Ediciones Akal.

Walther, Ingo F. (ed.) (2003). *Arte del siglo XX*, México: Océano.

Whitecube (2012). Doris Salcedo on 'A Flor de Piel' and 'Plegaria Muda' [Archivo de video], en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://whitecube.com/channel/in_the_gallery_past/doris_salcedo_on_a_flor_de_piel_and_plegaria_muda/ [14 de septiembre de 2017].

Yepes M., Rubén Darío (2012*). La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Zalamea, Gustavo (2006). *Arte y localidad. Un modelo para desarmar,* Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, Dirección Académica, Facultas de Artes: Universidad Nacional de Colombia.

Zinn, Howard (2007). *Artistas en tiempos de guerra*, Buenos Aires, *Le Monde diplomatique*, edición Cono Sur: Capital Intelectual.

Zuluaga P., Carolina (Dir. ed.) (2011). *Débora Arango*, Bogotá: Ediciones Gamma.

ANEXOS DOCUMENTALES

ANEXOS DOCUMENTALES

ENTREVISTA A LA MAESTRA BEATRIZ GONZÁLEZ ARANDA

BUCARAMANGA AGOSTO 28 DE 2015

Lugar de la entrevista: Residencia de la señora Lucila González Aranda, hermana de la maestra Beatriz González.[411]

Entrevistador: Jaime Gómez Prada

Duración de la entrevista: 48 minutos 42 segundos

[411] En la fecha de la entrevista, la maestra Beatriz, residente en Bogotá, visitaba Bucaramanga con motivo de un conversatorio en la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB) realizado el día 27 de agosto. Para detalles del evento véase http://video.unab.edu.co/index.php/video/96/beatriz-gonzalez/ [30 de mayo de 2018].

RESUMEN

Jaime Gómez (JGP) entrevista a la maestra Beatriz González (BG) y explora diversos aspectos de su obra, así como también las posibles relaciones del trabajo de la artista con las propuestas de Débora Arango y Doris Salcedo.[412]

Tabla 3
Entrevista a la maestra b. González – temas abordados

Tiempo (minutos)	Tema
01:23-03:54	BG menciona su primer contacto con Doris Salcedo y lo que Doris reconoce de aquel trabajo con BG
04:50-07:09	BG habla sobre el tema del arte y la historia. Para ella su interés es ante todo estético, está en la imagen. Otros podrán hacer historia con su trabajo, pero no es su propósito primario.
07:10-08:20	Sobre los tiempos de Turbay y Belisario, como la época en la que más se ha acercado a la historia (Julios César Turbay y Belisario Betancur, presidentes de Colombia 1978-1982 y 1982-1986 respectivamente). Se refiere a la manera como lo que vive el artista le impacta, pero aun así sus intenciones son estéticas
08:54-11:05	BG habla sobre su manera de trabajar, y también sobre el tema de la violencia/paz en Colombia.
11:06-13:00	BG habla sobre las fincas de su padre en Rionegro (Santander) y sobre sus primeros contactos con la violencia y con el miedo.
13:27-16:00	BG trata el tema de la sensibilidad de sus padres y cómo de manera diferente cada uno con su sensibilidad la marcó. También por su interés por la fotografía desde muy temprana edad, y sobre el camino recorrido hasta decidir optar por los caminos del arte.
16:26-20:38	BG habla sobre la influencia determinante de Bucaramanga en su obra. Menciona aspectos como los colores de los falsos mármoles de la Sagrada Familia, la luz, la arborización, los atardeceres.
20:39-23:00	BG habla sobre la casa donde vivió en Bucaramanga
24:16-29:22	BG se refiere a Débora Arango como persona y como artista, a su obra, a sus contactos con ella, a escritos que hizo sobre su trabajo y también al estudio de la transvanguardia como una manera para entender a Débora.
30:04-35:00	BG habla sobre arte y memoria, y señala que ve lo de la memoria muy desgastado, casi como una moda ("cualquier obra es buena para hacer memoria"). Comenta también sobre la exposición que se intentó hacer

[412] En adelante, las iniciales JGP serán usadas para referirse al entrevistador, y para el caso de la entrevistada emplearemos BG.

	en Medellín en el MAMM reuniendo su obra, la de Débora Arango y la de Doris Salcedo. Adicionalmente trata también sobre su retrospectiva en el MAMM en 2011.
35:12-37:53	BG considera adecuado el enlace de su obra con la de DA y DS por la vía de la ética, más que por la de la memoria ("ahí si acierta usted con esa propuesta", trata nuevamente sobre las tres propuestas plásticas, y sobre su relación cercana con Doris Salcedo.
37:57-41:48	BG comenta su apreciación de la obra de DS. Nuevamente señala diferencias en las tres propuestas, y trata también el tema de lo local y lo universal en cada una de ellas.
42:45-44:44	A partir de unos comentarios del pintor Luis Caballero sobre la obra de BG, mencionados por JGP, ella profundiza en su manera de trabajar y da nuevas luces para entenderla.
45:30-48:42	BG se refiere a la parte conceptual que hay en su obra. Si bien su interés no era hacer arte conceptual, sí hay una posición intelectual. Se refiera también a los artistas con los que tuvo que competir en sus inicios.

INTRODUCCIÓN

Inicialmente JGP agradece a la maestra por concederle la entrevista y por la información -que en los mensajes que antecedieron al encuentro- le sugirió solicitar al Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). Se trata de un material audiovisual disponible en dicha institución sobre unas discusiones que allí se dieron en torno a su obra y a la de Débora Arango, como parte de unas actividades desarrolladas en el museo luego de que se frustrara la posibilidad de realizar una exposición que reuniera trabajos de las tres creadoras. Se refiere a las conversaciones con Luis Pérez Orama (historiador del arte y curador), Justo Pastor Mellado (crítico de arte y curador) y Héctor Abad (escritor), entre otros, información a la que tuvimos acceso por cortesía del MAMM.

ENTREVISTA

BG (01:23-02:21): Lástima porque el tercero no era Héctor Abad, aunque lo de Héctor salió perfecto, sino era Ivo Amézquita del Brasil. Como una curiosidad él estaba en 1971 en Sao Paulo como estudiante de arte, entonces, él contó fue después, a mí me citaron a las diez de la noche al parque Ibirapuera donde estaba la bienal para que yo le hablara a los guías, y yo les expliqué,

y yo saqué de ahí la idea de hacer una escuela de guías, o sea que eran estudiantes y de ahí me vine yo con la idea de e crear en el Museo de Arte Moderno una escuela de guías, y entonces empecé a proyectarla y fue cuando llegaron Doris Salcedo, Daniel Castro, y una cantidad de …, José Alejandro Restrepo y una cantidad de artistas que hoy en día llegaron allá como estudiantes.

JGP: O sea ese es prácticamente, retomando lo de Doris, como el primer contacto que tiene Doris con usted desde el punto de vista de ser una de… [BG: Doris es muy difícil, Doris es una persona muy difícil, Doris no recibe a nadie, ella no da entrevistas, ahí le toca es uno (…), muy difícil].[413]

JGP (02:36-02:43): Pero ahí fue el primer contacto, digamos, ya desde el punto de vista de que usted también le aportó a Doris, ahí a partir de ese… [interviene BG]

BG (02:44-03:54) : Claro, claro, no, en alguna época ella dice, decía que ella no había estudiado en la universidad sino había estudiado era conmigo, porque yo lo que hice no fue nada original, pero, yo que había estudiado metafísica con Danilo Cruz en la Universidad de los Andes [JGP: si, tres años], sí tres años, tres años, entonces me enseñó a pensar y me enseñó a leer, porque Marta Traba no le enseñaba a uno a leer, Marta Traba le contaba a uno los libros y era maravillosa porque era una estrella; en cambio, cuando yo salí de la universidad me di cuenta que yo no había leído una cantidad de cosas que las había oído contadas, entonces yo dije, yo lo que quiero es (…), por eso Doris me adora (…), y dice que está en deuda conmigo [JGP: y se nota en su discurso], no es que yo le enseñara arte (…), nunca le he preguntado (...), pero sí, el reconocimiento de ella es ese [JGP: que la hizo ir a la lectura, y se ve mucho el discurso, digamos en el discurso de Doris pues se hace [BG: mucho] ver, ella habla de Benjamin, ella habla de Lévinas, ella habla del poeta Celán, bueno de muchos [BG: si, de muchas cosas (…)].

JGP: Bueno maestra, usted ha dicho, cosas que cito que usted ha dicho, de lo que he encontrado en los videos, en las lecturas, a veces hay imprecisiones que se pasan en los textos, pero más o

[413] En adelante se utilizan los puntos suspensivos entre paréntesis -(…)-para indicar fragmentos de la grabación que no se escuchan correctamente o que son totalmente inaudibles debido al ruido ambiental que aparece en varios momentos de la entrevista debido al intenso tráfico vehicular en el sector donde ésta se llevó a cabo. Usamos los puntos suspensivos sin paréntesis para indicar los silencios de la entrevistada durante el proceso de articulación de sus respuestas.

menos, que "el arte dice cosas que la historia no puede contar". Como le decía al inicio, y ese es justamente el principio que motiva esta investigación; sin dejar a un lado los aspectos plásticos, obviamente, los aspectos del arte propiamente dichos, que, pues son fundamentales, diría yo son lo primero, rescatar esa mirada del artista me parece, como le decía ahora, vital. A mí me gustaría si usted me pudiera ampliar un poco su visión al respecto de eso [BG: ¿su visión de qué?] al respecto de eso de construir historia desde el arte, ¿cómo ve usted eso?

BG: Eso no lo (...). Quiero aclarar una cosa, yo no estoy muy segura si el arte dice cosas que la historia no puede contar, si eso es una cita o es mío, yo quiero aclararle eso, si usted lo encuentra en alguna parte es que es una cita, yo leo mucho, con esta cosa hoy en día ya nadie que es de uno [JGP: claro, todo es la cita de la cita de la cita, si, así es muy fácil que eso suceda], claro, entonces quiero aclarar eso; en segundo lugar, yo creo que, uno no está construyendo una obra que tenga que ver con la historia que se está viviendo, eso es un accidente, uno está buscando cosas estéticas, es lo que pasa con los suicidas del siga cuando yo digo, a mí no me interesó la historia en ese momento, hoy ya me parece maravillosa, pero a mí no me interesó la historia, me interesaron las pinceladas que tenía la foto y la imagen, la imagen en sí, porque la imagen era así, pero no me interesó que se habían matado o alguna cosa, entonces lo mismo pasa aunque esto sea chiquito, lo mismo pasa en grande con la historia del país, no sé si has visto la película de Diego García[414] [JGP: sí, sí, completa y me parece excelente] entonces lo que él se propone es (…) como una coda ¿no?, cuando aparecen las pausas y vuelve al cementerio y aparecen las pausas y vuelve al cementerio, arranca en el nueve de abril, que lo dijo ayer Alberto Sierra, pues mí me parece tan acertado eso, que él narre la historia de Colombia con mi obra, pero él lo hace desde fuera, él no es el artista, en cambio yo no me estoy proponiendo narrar la historia de Colombia.[415]

JGP (06:31-07:09): Me gusta mucho la idea porque lo que hace Diego García-Moreno es como lo que en cierta medida pretendo hacer yo uniendo su obra con la de Débora y la de Doris en la segunda mitad del siglo XX, pero me queda muy claro, que la intención, son intenciones

[414] Se refiere BG al documental titulado *Beatriz González ¿por qué llora si ya reí?* (2010) realizado por Diego García-Moreno sobre la vida y obra de Beatriz González.
[415] Alude a una observación del curador A. Sierra que la acompañó el día anterior, agosto 27 de 2015, en el conversatorio *Pintura y sociedad* en la Universidad Autónoma de Bucaramanga (véase http://video.unab.edu.co/index.php/video/96/beatriz-gonzalez/ [7 de marzo de 2018]).

distintas… [BG: [lo mío] son intenciones estéticas. No sé si eso pensaba Débora a quién conocí mucho, y no sé si eso piensa Doris, sino simplemente mis razones siempre han sido estéticas, inclusive con cosas tan evidentes como Turbay] Sí allá iba yo un poco, porque digamos cuando viene Turbay, cuando viene Belisario, cuando vienen todas estas matanzas…].

BG (07:10-08:20): Y el Palacio de Justicia, sí, el palacio de justicia, ahí hay una relación más fuerte con la historia, pero no con la historia en sí, uno no está historiando, uno está viviendo, entonces uno está, si uno está viviendo esa, esa matanza de la justicia, uno lo está viendo en imágenes, entonces, nos hemos cansado de buscar esa foto de *Señor presidente que honor estar con usted en este momento histórico* [referencia al título de una de sus obras], porque esa fue una frase que dijeron los ministros a Turbay [JGP: A Belisario], a Belisario, a Belisario, ellos se sentían muy orgullosos de estar en ese momento, pero no se daban cuenta del drama tan… [JGP: El momento histórico era que estaba matando la justicia], que los jueces estaban llamando al presidente, nos van a matar, entonces esas voces, sin embargo, cuando yo hago ese cuadro, hago una pintura y hay una idea estética, hacer una pintura pero se confunde con la historia, ahí es el momento en que más se confunde.

JGP (08:21): O sea, se presta, digamos, para esa confusión, pero finalmente el origen de la obra y de todas estas obras de aquí para adelante también es estético netamente. Ahora, no podría uno pensar, que en ese momento, aún en ese momento, no sé, qué usted diga, pero, si estoy sintiendo esto, por lo que está pasando, que me duele, y que nos duele a todos, que usted busque imágenes que tengan relación con esto, sino que usted está mirando el acontecer diario en la prensa, y de pronto aparece la que tiene esa [BG: Y si la foto no me gusta no la veo, no la corto, no la archivo], o sea, el detonante aún en esos casos tan dolorosos es el potencial icónico de la imagen.

BG (08:54-11:05): Exacto, exacto. Y cuando yo, pues, es como un collage, porque había un muchacho que había hecho un mural en San Gil, no sé quién es el pintor, salió retratado de esa manota que pongo yo detrás, como un muralista mexicano, es una mano como de Orozco o de cualquiera de ellos y esa mano a mí me pareció tan…, no es que me pareciera fuerte, sino tan…, tan adecuada para…, para ponerla de fondo a ese cuadro. En ese momento yo estoy haciendo,

estoy buscando un poco, podemos pensar en, en esa corriente neoexpresionista, entonces le meto muchas cosas. Lo que hablaba ayer Alberto Sierra que hubo una época que [JGP: un maremágnum de imágenes que reflejan un poco ese caos de toda esa época] todo tiene un sentido y lo mezclo, un poco, yo digo para que salte la chispa, eso es poner cosas, por ejemplo, va un camión que lleva un conejito, de las conejitas de Chicago, yo lo pongo ahí a un lado de un muerto de Pablo Escobar, esa cosa, y yo pienso que la persona que mire la obra va a juntarlos ¿no?, no yo, sino yo los pongo ahí sueltos para que la persona lo pegue. Entonces, es decir, pero sí, la vez que he estado más cerca de la pintura histórica es ahí [JGP: Sí, es en ese momento], es ahí [JGP: Sí yo lo he visto como muy claramente, y se entiende por el momento tan doloroso que, como usted dice alguna vez, nadie que esté vivo en Colombia en este momento ha estado ausente de la violencia, y ese fue un momento muy, muy crítico], más uno, a mí que me tocó la violencia política de los cincuenta, y todo lo que toco a uno, y luego llegar y volver, por eso cuando me preguntan por la paz yo digo, aquí no sabemos qué es la paz, eso es una cosa inédita, para un artista o cualquier persona de ahora, más los jóvenes como ustedes , pero nosotros antiguos tampoco tuvimos conciencia de qué es la paz, es una situación que uno no ha vivido.

JGP (11:06-13:00): Haciendo un paréntesis en lo que vamos ahora, usted me hace recordar algo que usted dice también en alguna entrevista, que, le quería preguntar en el pasado suyo, en infancia y juventud, qué otras huellas cree que la hayan marcado, porque usted menciona en alguna parte, que una de esas primeras relaciones con la violencia fue cuando ya a usted le daba miedo ir con su papá a las fincas que tenían creo acá en Santander y que eso es ya como el primer contacto suyo con la violencia. BG: Eso es cierto y sobre todo el miedo [JGP: el miedo a que fueran atrapados por los guerrilleros) es que la sensación de miedo es muy fea. Yo era la única que acompañaba a mi papá a la finca [JGP: ¿En dónde eran esas fincas?] En Rionegro Santander, se llamaba El Cairo, era una belleza, era una finca cafetera que mi papá compró y era de, había sido antiguamente de alemanes, unas fincas bellísimas, con caminos todos empedrados, y unas construcciones, hechas por unos alemanes que sabían que era el café y (…), y mi papá que era presidente de la Federación de Cafeteros tenía esa finca de El Cairo, la más linda [JGP: ¿Era el presidente de los cafeteros acá en Santander?] Y el presidente de un congreso cafetero que se celebró aquí en Santander y fue siempre presidente de los cafeteros, entonces, pues teníamos pues esa finca, pero cuando se ennegreció el panorama, nosotros éramos liberales, y la

gente de la finca no podía dormir en sus casas, sino iba a dormir a los cañadulzales, y nosotros si nos quedábamos en la casa con mi papá, entonces yo sentía el ruido de la quebrada, por detrás de la casa pasaba una quebrada, yo sentía como si estuvieran pasando… [JGP: que estaban llegando, estaban acechando], es una sensación de miedo, por esto digo, yo no he vivido un país en paz.

JGP (13:01-13:26): Le preguntaba dónde eran esas fincas, porque usted menciona también, en parte, yo pensando un poquito, ¿bueno, de dónde surge la sensibilidad del artista?, obviamente eso viene en los genes, pero viene también en la formación. Usted mencionaba mucho una cosa que me pareció muy bonita y creo que debe ser de mucho impacto, que su papá le hacía ver cosas, cuando salían a las fincas, que le hacía ver cosas, que le mostraba esto, que le mostraba lo otro, yo creo que es, es como muy determinante.

BG (13:27-16:00): No, eso es definitivo. Yo creo que la sensibilidad de mi casa, tanto de mi papá, como de mi mamá, influyen notablemente porque, yo creo que has leído ese pedazo que yo no creía que iría a ser artista, aunque mi papá me llamaba ya artista, la niña [JGP: Era la niña artista de la casa] que es artista venga a ver este atardecer, y nos sentábamos en el balcón y se veía la Sagrada Familia [Catedral de Bucaramanga] y el cielo y todo ese atardecer de aquí tan maravilloso, y yo decía ¿y para qué estudio arte si yo ya soy artista? Entonces yo no quería estudiar arte y por eso di tantas vueltas que, que arquitectura, en un momento dije quiero ser matemática porque se me facilitaban las matemáticas, en otro momento dije, ya que si hubiera habido una importancia de la fotografía habría sido fotógrafo, aunque tenía una cámara desde muy chiquita, una Billy y luego una Zeiss Icon, que, que yo tomaba las fotos de familia, tal vez en esa época hubiera habido noticia de Hernán Díaz [Reconocido fotógrafo colombiano (1931-2009)], o de las que tiene ahora los jóvenes, como de Caicedo, tal vez hubiera sido fotógrafa. Si, entonces tuve muchas opciones, entonces me decidí por el diseño gráfico. Entonces entré a la Universidad de los Andes porque una de las materias era diseño gráfico pero era malísima, el profesor era un borracho, nunca iba, y entonces empezó como una competencia con mis compañeras, entonces tuvimos la oportunidad de tener un estudio dentro de la universidad, y eso sí, la competencia de quién pinta mejor me hizo ser artista; ah, quería ser filósofa por eso me metí primero a historia de la filosofía con Andrés Holguín y luego a los 6 años, perdón, tres años de..., pero la praxis

santandereana, yo, yo no quería, yo dije, bueno, pero cuál es el futuro de un filósofo, toda la vida enseñando, y como soy de familia de pedagogos dije, yo no quiero un pedagogo más en la familia, yo no quiero ser profesor, entonces eso me llevó, bueno una cantidad de cosas que me van llevando a pintar y a ser artista, pero hubo muchas dudas por ese comienzo de mi vida de que me llamaban artista en la casa [JGP: Claro y usted comenta de la monja que dijo ha nacido una artista, el caso de la mandarina] así es, así es, una artista, una artista, sí, sí.

JGP (16:01-16:25): Maestra y en el tema del color, ahorita quiero volver a empezar la parte de la tesis, pero ya que estamos, usted menciona también que me parece que se ve mucho en sus cuadros las influencias locales y habla un poco de unos falsos mármoles que había en la Sagrada Familia [Catedral de Bucaramanga], lamentablemente no los tengo presentes, que hay unos carmelitos, unos naranjas, unos…

BG (16:26-18:15): Eso es muy bonito, porque hicieron la cúpula primero, y la cúpula duro mucho tiempo haciéndose, que creo la donaron los Silva, que tenían una cosa de baldosines, y entonces eran mosaicos así chiquitos, pero ya no se ve ¿no?, entonces era anaranjado, vinotinto y un aguamarina muy fuerte, unas liniecitas aguamarina y en la mitad había vinotinto, en la cúpula, y por dentro entonces, parece que era Agelvis [se refiere al pintor santandereano Segundo Agelvis (1899-1988)], el que había contratado el padre Trillos, porque era, era un mareo, todo era mármol falso, todo; que cuando vino Peter Tawnsend que era el novio de la princesa Margarita dijo que lo que más le había gustado eran los mármoles de la Sagrada Familia, era pintado todo, y las bancas eran todas pintadas, todas de mármol, parecían ¿no?, entonces era, y el baldosín era muy bonito, porque eran baldosines de acá, pero no, pero el resto era todo mármol, entonces eso a mí me influyó mucho y… Yo hubiera querido ayer terminar con eso, hubiera querido ahondar sobre Bucaramanga, por qué estoy ahí, por qué estaba ahí en la Universidad [se refiere al conversatorio que en el que participo el día anterior en la Universidad Autónoma de Bucaramanga], pero vi que la gente estaba cansada, había unas personas que se habían retirado, otros se habían cambiado de sitio [JGP: Es que el sonido estaba muy malo] hubo como un movimiento, con razón que unos se fueron adelante, y yo dije la gente está cansada y terminé; pero yo hubiera querido terminar diciendo por qué estaba yo ahí, por qué estaba en Bucaramanga, porque es que a mí, yo si vivo muy agradecida con Bucaramanga por la luz…

[JGP: Claro es que hay muchas cosas de acá que las lleva uno, no sabe cómo las lleva] pero las lleva, [JGP: Pero ahí están y salen], sí, sí.

JGP (18:16): ¿Ha visto algún registro fotográfico de esos mármoles?

BG: No, no, pero debe haber, en fotos de matrimonio, las fotos de Simón Record (...) tuvo que retratar bodas en la cuales se vea [JGP: ¿Usted dice que las bancas también?] las bancas, estaba la cúpula que esa no era en mármol sino unos colores planos, era tan impresionante que se burlaron mucho del padre Trillos cuando puso esos colorines ahí, dijeron que era un papagayo, entonces el padre Trillos dijo en el sermón "papagayo o no papagayo, pero les dejé la cúpula", entonces la cúpula duró (...) digamos, entrecomillas enmatachinada, pero es que era muy bien pintado, alguien me dijo a mí que era Agelvis es posible que cuando llegó aquí que llegó muy pobre, y yo creo que era él, todo, todo.

JGP (19:26-19:32): ¿Qué otras cosas de Bucaramanga recuerda usted maestra, así como que la hayan tocado mucho?

BG(19:33-20:38): Bueno yo creo que, la Sagrada Familia para mí fue determinante, tanto la cúpula, como por fuera, después la barnizaron de blanco todo por fuera (...), sí, era la luz, la gobernación amarilla (...), el Palacio Amarillo, es que había una cosa con el color intensa, intensa, y todo además, y todo además una ciudad muy arborizada, los árboles, toda la 27 era con guayacanes (...) que se ponían todos rosados, un belleza, en la esquina de mi casa había una guayacán de esos, pero era un guayacán amarillo, por eso cuando empezaron (...) horribles que trajo la idea el alcalde Sorzano, de Pereira imagínese, mi papá se paró al lado del de la esquina, que era amarillo, y no lo dejó cortar. Me acuerdo de la avenida (...) en Sao Paulo toda con unos guayacanes, una belleza.

JGP (20:39-23:00): Y ¿dónde vivían Uds. en esa época? En la calle 50 26-50, el Parque Turbay, ahí donde está una cosa de salud hoy en día, una casa maravillosa porque era una casa hecha por un cubano, era distinta de todas, la hizo un cubano que se llama Pedro Peña Serrano. Cuando mi papá era alcalde, esa casa a mamá le fascinaba y le decía al conductor por la tarde, lléveme a mi casa y la llevaban a ver la casa [JGP: ah, pero Uds. no vivían ahí], estaba esa casa ahí hecha

por un cubano, incluso hecha como en el 38, una cosa así, y miraban la casa y miraban la casa; pasaron los años y una día mi papá se encontró en el club del comercio con Pedro Peña, ah, la casa la alquiló una gente muy rica, los Ogliastri, no, un, una (...) casada con Rafael Pardo, una gente muy rica, dije, ay mamá olvídese, la casa nada, yo recuerdo que jugaban bridge, el balcón era muy grande y jugaban bridge en el balcón, yo le dije a mamá, olvídese; claro, Rafael Pardo era millonario, ganadero millonario; pues no les gustó y se fueron, entonces mi papá un día se encontró con Pedro Peña, y qué haces aquí le dijo mi papá, Pedro Peña vivía en Miami, nooo que vine a vender todo, mi papá ¿y va a vender la casa?, y se la compró y nos pasamos ahí. Llegamos, una delicia la casa, con mucho jardín, mucho, jardín inmenso como las casas un poco del Prado en Barranquilla y de Cuba que no son cerradas, enfrente había una hecha por un bogotano, la de los Barco, era cerrada, la nuestra era un espacio grande, la casa no era tan grande como era el espacio, y era tan grande el verde que teníamos que la gente los domingos hacía paseos, nos tocó poner rejas adentro de la casa para que no se entraran por la casa [JGP: ¿Y qué edad tenía usted más o menos cuando se pasaron a esa casa?] yo tenía, yo era ya mayor, yo tenía como diez o doce años.

JGP (23:01): Maestra, ¿alguna otra cosa de Bucaramanga que me quiera comentar? BG: No, eso.

JGP (23:10-24:16): Maestra volviendo al tema de la relación posible, de posibles puntos de encuentro digamos con Débora y con Doris, en uno de estos videos que vi ayer, hablaba usted de algunas coincidencias con Débora. Partiendo de que son obras completamente diferentes las tres, con posiciones distintas, diferentes radicalmente, pero, mencionaba usted por ejemplo el tema de que las dos dicen cosas muy duras, pero que usted lo dice de una manera suave en la pincelada, los colores son suaves, en Débora la pincelada es fuerte, es cruda, los colores digamos son muy muy intensos también, pero mencionaba y lo mencionó ayer, que le decía al principio, un poco que de pronto la coincidencia sí podría estar en cuanto a ese llamado ético que podría uno ver un poco en Débora, pues ella decía, yo fui pintando lo que fui viendo ¿no?, y lo que veía lo interpretaba y lo plasmaba a su manera.

BG (24:16-29:22): (...) es muy cruda, muy cruda ¿no? muy cruda, y ella está en una lucha un poco contra la academia, contra ciertas posiciones, por más que hacía desnudos, pero no eran académicos. Ella tenía mucha habilidad en la pincelada, sobre todo en las primeras obras, en las

obras del 39. Para mí fue un descubrimiento Débora, yo no conocía a Débora, Débora estuvo oculta, todo el mundo culpa a Marta Traba, pero bueno, a Marta no le gustó, era otra cosa, como ella [Marta] tenía su pelea con el muralismo [JGP: De hecho, en algo dice que le decía, mire a Obregón, deje de pintar esas cosa y sea moderna] sea moderna, claro, entonces le pareció tal vez anticuada Débora, entonces estuvo oculta, y de pronto llegó una exposición a Bogotá y yo escribí sobre Débora, pero es que la coincidencia es con la transvanguardia, uno pudo aceptar a Débora y no hubiera podido aceptarla antes sino en los ochenta, entonces esa coincidencia con la transvanguardia, con la fealdad de la transvanguardia, con toda esa cosa del espacio de la transvanguardia, entonces una ya estaba metido en ese conocimiento de todo ese movimiento, entonces escribí un artículo para El Espectador, y Débora era una mujer finísima, era una mujer la más tierna y la más fina, me llamó a darme las gracias, me pareció tan lindo. [JGP: ¿No se conocían?] No, ni sabía yo que existía, entonces me llamó, entonces cuando fui a Medellín nos encontramos, y yo decía, no, Débora es la Virgen de Fátima, porque era con su blusita de (...), finísima, arregladísima, una señora divina, toda suavecita, todo lo contrario de lo que lo que pintaba en la pintura, todo lo contrario. [JGP: O sea, nadie se imaginaría esta señora es la que pinta esto] No, no, jamás, jamás, es que no conectaba, no conectaba, yo decía Débora es virgen, entonces una señora tan suave. Estuvimos hablando, yo expuse, yo hice una exposición que se llamaba el color de la muerte en que monté muchas obras mías de los ochenta y noventa, comienzos de los noventa que tenían que ver con la muerte. [JGP: ¿En dónde fue?] Estuvo por todo el país y estuvo en Medellín en el Museo de Arte Moderno y hay dos catálogos, uno que es vinotinto y uno que es verde, pienso que son iguales, Débora fue y ahí tengo una foto de Débora con las manos así mirando una obra mía, como las manos puestas, le fascinó a Débora, ya sabía que le gustaba mi obra, entonces está con las manos así, y hay otra que está (...) explicando, y está un grupo de señoras amigas de Débora. De todas formas, ese encuentro, fueron varios. Los últimos fueron muy duros porque me mandaron del Museo de Arte Moderno a ver qué obras tenía todavía en la casa, como la sobrina se robó las cosas y además ganó un pleito y todo eso, ella terminó con todo. Entonces me mandaron a mí como espía a hablar con Débora y Débora me recibió muy querida, pero estaba ya muy ida ¿no?, se perdieron conexiones, para mí fue muy duro, yo recorrí la casa, "chequié" en el inventario qué quedaba, qué quedaba y todo eso y pasé un informe, y pues me tocó otra cosa muy honrosa que, formaba parte del patrimonio del ministerio de cultura, que era declarar las obras de Débora patrimonio para que no salieran del

país. [JGP: ¿Y se logró?) Y se logró. Pero lo último fue muy triste, porque verla así; no, la sobrina se robó todo, esa obra divina que es ella llorando junto a las rodillas del papá, ella cogió todo y, eso fue muy triste. [JGP: Claro, y hay mucha obra que no se sabe dónde está] A mí me parece que lo que hicieron es ilegal porque unas obras de un museo no se pueden dar de baja para (...) eso ya tiene números de (...) y eso no puede ser. Decidieron que para poder arreglar la situación para poder usar las imágenes porque la sobrina lo que hizo fue quitarles el poder de usar las imágenes, esa cosa de los derechos de la imagen. Bueno, entonces, pero mi relación con Débora fue siempre muy cordial, fue muy linda, yo siempre que iba a Medellín sacaba tiempo para ir a verla, pero no fue mucho porque… [JGP: Usted la conoció tarde] Tarde, [JGP: ¿Y ella alguna vez le hizo comentarios sobre su obra?] Le gustaba mucho, yo sabía que le gustaba mucho, le fascinaba sí.

JGP (29:23-30:04): Porque es interesante eso que usted decía ayer, esa manera de plasmar cosas muy duras con maneras de representar radicalmente distintas ¿no? Maestra, entonces, ¿si ve posibilidades de exploración?, porque entonces yo, digamos, tratando de establecer esos puntos de encuentro entre ustedes tres, yo le he dado muchas vueltos, bueno, ¿será por el lado de la política?, ¿por el lado de la memoria?, pero entonces a veces pienso por ejemplo en la memoria eso que usted me decía un poquito descabellado, pues porque Débora tampoco tenía intención de hacer memoria [BG: No], aunque su obra si se constituye en una manera en cierta manera, ¿cierto?

BG (30:04-35:00) Claro, claro, pero es que cualquier obra es buena para hacer memoria. A mí me parece que se ha abusado un poco del término [JGP: Sí, se volvió como una moda], sí se volvió una moda y entonces todo el mundo está con el cuento de la memoria, y no, ese nos es el propósito de uno, yo creo que memoria es otra cosa… [JGP: Es una consecuencia de lo que uno ve en las obras, pero no lo que el artista pensó] Claro, claro, eso es así, entonces, sí, yo creo que, a mí …, varias cosas me (...) del planteamiento, pero cuando se planteó en el museo la exposición que fracasó, era, era realmente, nos iba a juntar e iba a ser una (...) , pero yo veía todo muy distinto. Iba a tener una sala Débora, otra sala yo, de esas largas (...) del antiguo edificio Robledo, en la mitad iba a estar Doris con las mesas, las mesas de *Plegaria muda*, no más, no más (...), y por Doris que es tan exigente, le pidió al museo algo que no podía tener, era aire

acondicionado en una bodega, en una bodega no se puede tener aire acondicionado, y un aire acondicionado especial de museo, valía mil millones, y además no servía, porque no iba a contener una bodega (...). Esa fue la razón por la cual, estaban tan tristes en Medellín y había sido tan fuerte el enfrentamiento con Doris, porque Doris decía que a ella le habían prometido que le ponían aire acondicionado y no le habían puesto aire acondicionado, Doris es muy exigente, entonces dio plazo hasta el 31 de agosto, el 31 de agosto no tenían esto, entonces se canceló la exposición, se la llevó para México, entonces, fue muy desagradable y estaban tan tristes que yo dije, ¿saben qué? A mí me han prometido una exposición retrospectiva en el Museo de Antioquia, ¿por qué no la hacen ustedes? Y ahí salió mi exposición que fue maravillosa. [JGP: De hecho, me mandaron el catálogo en digital, no lo pude revisar, pero lo tengo] va a volver a salir… [JGP: Ah ¿sí?] Sí, mi asistente lo corrigió porque las fichas estaban muy mal, y, además, las obras que están ahí retratadas, las obras que están ahí …, no coinciden con las de la exposición, entonces hay gente que ha retratado la exposición obra por obra porque la exposición fue divina, entonces de esas, obra por obra se hizo una rectificación, había otros errores, parece que hay errores en la traducción en inglés, entonces ya se corrigió y se va a imprimir. [JGP: ¿Quién lo va a sacar?] Lo va a sacar una empresa privada, el museo mismo pero con el patrocinio… [JGP: Ah, pero a través del museo se puede acceder a él] Sí se va a hacer, se va a volver a hacer, es que fueron unos burros, imagínate que hicieron quinientos, tú te imaginas eso, les dije pero ustedes están locos, cuando yo supe que habían hecho quinientos… ya, se agotaron esa noche, entonces eso fue un error porque dijeron, me dijo la directora, ahí la embarró con el diseñador y el gráfico (...), porque tenemos la reserva, es que como tenemos la reserva llena de catálogos que no se venden entonces decidimos esta vez hacer sólo quinientos (...). [JGP: Como que no dimensionó qué exposición era la que tenía en las manos] De quién era sí, si hacen mil y otra cosa, entonces que, para no llenar, ustedes están locos les dije, y entonces, y entonces, pues yo exigí que si se hacía se corrigiera. Por ejemplo, Hans Ulrich Obrist, el reportaje, pusieron Hans Ulrich, no le pusieron el apellido, entonces estaba furioso, claro, cosas muy básicas, había muchos errores, entonces yo dije yo permito que lo vuelvan a hacer pero corregido, entonces ya va a salir como en dos meses, para que estés pendiente, ese catálogo es bueno, tiene cosas buenas, tiene la…, una monografía muy bonita al final que tiene cosas inéditas como pedazos de carta que yo le escribía a mi marido contándole sobre, cuando yo estaba aquí soltera en Bucaramanga, entonces le mandaba y le decía estoy pintando esto pero no sé qué, le hacía

dibujitos, y ella era una persona que estaba encargada del catálogo razonado y entonces miró esas cartas y fue muy bonito. El catálogo tiene cositas ¿sabe?

JGP (35:05-35:11): Maestra, entonces, ¿por el lado de la ética y la estética cree usted que pueda yo explorar un poco ese puente?

BG (35:12-37:53): A mí me parece que sí, me parece una buena *liaison*, como se dice en francés, realmente me parece muy buena la unión entre…, porque si algo tiene Doris Salcedo es su mirada ética y Débora en su tiempo también, yo creo que ese sea el punto, que no sea la memoria, es la ética, es la ética porque las obras no se parecen. Cuando yo me imaginaba esa exposición, sabe que me parecía fea, los muebles de Doris ahí, y a este lado yo, y a este lado Débora, y para más, el espacio de Débora y mío eran más chiquitos que el de Doris, entonces yo si pensaba que no era una exposición acertada, pero para que esa unión se vuelva acertada hay que encontrar un camino, y ese camino no por ser mujeres, no por ser mujeres, tampoco por ser memoria, sino la ética sí es un punto, ese si es un punto, en eso sí acierta usted. [JGP: Sí, a mí me quedó sonando ayer cuando usted mencionó "llamado ético", ayer al final cuando le preguntaron del tema de Turbay y Belisario, dijo "eso fue como un llamado ético", en ese momento yo pensé, pero es que lo de Débora es un llamado ético a la sociedad desigual de su tiempo [BG: Claro, claro, que tal esos cuadros del 30 con esos tipos mirando a la mujer desnuda, o esas mujeres llorando (...) y eso es lo que le molestó a la iglesia y a (...), [JGP: al establecimiento de la época] cuando araña la cosa ética [JGP: Claro, exactamente, y lo que usted menciona, el caso de Doris lo mismo, o sea, todo su llamado acerca de la violencia es ético completamente] Y las conversaciones con ella, nosotras hablamos mucho, somos amigas ahora y ella es mi discípula, pero después cuando volvió de Estados Unidos hicimos un grupo muy bonito, antecitos del 2000, creo, empezamos a reunirnos con Roda, con R. H. Moreno Durán, con un psiquiatra en la casa de Doris a hablar, hablemos hoy de tal cosa, unas tertulias como pseudo literarias, y entonces ya ella, ya una persona que ya no era la discípula mía, sino que ya era otra cosa, entonces nos hicimos muy amigas, era un grupo social, entonces cambió mucha la relación en el sentido maestra de maestra.

JGP (37:55-37:57): Maestra, y ¿cuál es su apreciación de la obra de Doris?

BG(37:57-41:48): A mí me parece una obra muy fuerte, una obra…, una obra muy dura, pero tiene cosas fantásticas, tiene cosas muy fuertes, y tal vez la diferencia con lo mío en ciertos sentidos es que, me parece que lo mío está más relacionado con Colombia, lo de ella es universal, ella está lanzada, si lo mío se vuelve universal, un poco como pienso en Tomás Carrasquilla [Escritor antioqueño 1858-1940] [416] que aunque hace la novela *Frutos de mi tierra* y hablan paisa y la traducen al alemán, y yo digo, cómo harán ¿no?, entonces, él desde su Medellín logró una obra universal, siendo una obra costumbrista ¿no?, entonces yo pienso, yo siempre me comparo con él en ese sentido, es decir, lo mío circula universalmente, es sacado como curiosidad, pero yo pienso que hay obras como la cortina de Turbay ¿qué hace en la Tate?, ¿cómo se mira la cortina de Turbay en la Tate?, entonces es lo mismo, el mismo caso, guardando las distancias, yo creo que Tomás Carrasquilla era un genio, yo creo que realmente, esa es mi posición, hago una cosa que parece local, pero que tiene posibilidades de ser universal.[417] En cambio lo de Doris es universal, ella está planteándose, por ejemplo cuando empezó a hacer esta obra, la última que hizo, la de las mesas, ella empezó a hacer, ella empezó a hacerla en Los Ángeles , *Plegaria Muda*, con los presos de Los Ángeles, presos jóvenes de Los Ángeles y eran presos jóvenes en Sídney y presos jóvenes aquí, eso fracasó como proyecto y quedó en Plegaria Muda, y que tiene que ver con falsos positivos, pero realmente la idea de ella era unir tres, una cosa buenísima, ir a las cárceles de Los Ángeles, entonces ella tiene una…, el punto de partida de ella es una cosa universal. Cuando ella hace la grieta es universal, el mundo está dividido así, entonces esa es una gran diferencia. En cambio, lo de Débora es como otra cosa ¿no?, no podemos decir que es paisa, lo de Débora a mí me parece como una lucha contra la academia, como una lucha contra una cultura, una cultura que es la cultura paisa que se ha centrado, y es una lucha contra muchas cosas de arte. Yo una vez escribí un artículo debe estar en un catálogo de Débora, yo he escrito mucho sobre Débora, pero hay un cataloguito que hicieron allá, después te mando por internet el nombre, entones yo escribo sobre Débora y es como su posición académica ¿no?, que es lo que está ahí, entonces, ella tiene, Débora tiene unas miradas crudas, pero al mismo tiempo hay

[416] A propósito de Carrasquilla, en la página cultural del Banco de la República se lee: "Sus novelas y cuentos se desarrollan en una región concreta de Colombia, los pueblos de Antioquia; pero, a partir de lo regional, su obra adquiere un interés americano y universal, pues trasciende lo local, para penetrar en lo esencialmente humano y recrearlo, a través de los personajes perfectamente individualizados". http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/carrtoma.htm [6 de octubre de 2015]

[417] Se refiere Beatriz González a su obra *Decoración de interiores* (1981). Parte de este trabajo fue adquirido por la galería Tate Modern de Londres.

una lucha como social a veces ¿no?, si algunas completamente social, en los cincuenta ni hablar, y en los treinta, en los treinta también, pero en la mitad hay una cosa como rara ¿no?, como distinta ¿no?, una lucha distinta, hay lucha social. [JGP: El tema de la mujer es muy fuerte] Sí, y cuando denuncia al ministro, el ministro de salud, cosas concretas, un poco lo que hice yo en la cortina, pero con otras miradas, entonces sí me parece que somos muy distintas, pero sí nos une eso que usted descubrió. [JGP: Pues creo que lo voy a explorar por ahí maestra] Sí.

JGP (42:00-42:54): Hay una cita que hace Ivonne Pini en un libro reciente que tiene sobre arte y transculturalidad, y ella retoma a Luis Caballero de 1974, que al parecer resume bastante bien lo que ha sido pues sus logros enormes, y dice Luis Caballero en la cita "si la función de la pintura consiste en hacer ver, cosa que yo creo, usted ha hecho ver todo un mundo que además es colombiano y lo ha hecho ver porque lo ha levantado a una categoría artística que antes de usted sólo existía latentemente" y reconoce en sus trabajos "sensibilidad para ver lo que otros no ven, inteligencia para ver y analizar lo visto y talento para hacer ver a los demás lo que todavía no han visto y no han sentido". ¿Cómo ve esto, a usted qué opinión le merece?

BG (42:55-44:44): No, a mí, Luis me quería mucho, me admiraba mucho, teníamos una gran discusión respecto al color, porque la daba mucha rabia que yo sin haberme leído los libros de…, él tenía los libros de Tiziano, de color, todo esa cantidad de libros que hay con respecto al tema conciso de cómo hacer el color, él decía que yo cómo hacía eso si yo no había leído esos libros, yo venía de provincia, y él era puro bogotano, y al él le costó mucho trabajo el color, mucho trabajo, y entonces, teníamos una gran amistad, entonces yo pienso que es muy bonito eso de hacer ver, pero a mí me hubiera gustado que hubiera gustado que hubiera profundizado más, que hubiera profundizado más en el sentido de…, que dije yo ahora, que yo (...) yo veo con los ojos de otros ¿no? , entonces viendo, yo no estoy haciendo ver, sino que lo que estoy haciendo es como que, que, que los ojos de otros, las miradas de otros perduren más, porque una cosa es tomar un…, por eso es mi relación con la reportería gráfica, que Luis no alcanza a pillarse eso (JGP: claro, estamos en 1974), sí claro, entonces no alcanza a pillarse la, la idea de, de lo que significa basarse en una cosa dada, las cosas están dadas, las láminas Molinari están dadas, todo está dado, y yo parto de ahí, eso lo hicieron otros, yo no parto de la realidad. Pienso que esto es un poquito redundante y un poquito del afecto que me tenía Luis a mí.

JGP(44:57- 45:29): En el libro de Cobo Borda, claro que en una entrevista usted dice, bueno, no me gusta mucho lo que escriben los que no son de este campo porque, bueno, usted menciona ahí, que en cierta forma, pero no sé si fue en broma o era en serio, que usted en cierta forma se ve como una conceptual camuflada [BG: ¿una qué?] conceptual camuflada, [BG: ¿yo?], menciona ahí en el libro él, él le dice algo como, cómo se define, y usted le dice, como una conceptual camuflada, pero no sé si fue como en broma o en serio.

BG (45:30-47:40): No, no, en cierta forma sí, porque, porque la idea, la idea prima de pronto sobre la obra en sí; entonces yo tengo una idea, y lo cierto es que, fíjese en los títulos de mis obras, son absolutamente conceptuales, y ni me interesaba el arte conceptual, pero sí la posición mía al plantear una obra es absolutamente intelectual. Yo soy muy sensible y por eso me sale bien el color y eso, pero el origen está aquí [JGP: Sí, un tema de intuición, de azar, de razón y de sensibilidad] sí, claro. Yo he dicho muchas cosas, pero la cosa más chistosa que he dicho es que yo soy una señora de Carulla [se refiere a una cadena de supermercados de Bogotá], porque es que cuando tú te comparas con esa generación que nos tocó a nosotros sufrir entre comillas, ponte, Obregón, Ramírez Villamizar, Negret, Grau, Weidemann, excepto Grau y Wiedemann, estos cuatro eran unos hombres bellísimos; ellos entraban y uno se quedaba mirando (...) Obregón, entonces era una generación de hombres bellos, así que, ¡ah! ese es el artista ¿no?; y en cambio estábamos los grises que dijo Santiago Cárdenas, chiquito, yo chiquita, todos ¿no? como una señora de Carulla.[418]

BG (47:41-48:42): Aquí hay dos cuadros voy a mostrártelos, este es de la primera exposición mía, la *Encajera foto inversée,* este es de mi primera exposición en el Museo de Arte Moderno 1964, lo hice aquí en Bucaramanga en mi estudio que tenía en esa casa que le conté, y es la Encajera de Vermeer, pero volteada, y ese es, una cosa muy elegante, una pintura muy elegante. Esto es ya después (la maestra muestra otra obra), estas son *Las ánimas benditas*, ya post *Suicidas del Sisga,* entonces está, de las gráficas Molinari, el ánima bendita, las ánimas del purgatorio; y esta lámpara (muestra una lámpara antigua y toca su cristal de color verde), éste es el verde mío, el verde que

[418] Se refiere Beatriz González a artistas del más alto posicionamiento en Colombia en los tiempos en los que ella empieza su carrera: Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Enrique Grau y Guillermo Wiedemann.

yo uso, (JGP: ¿Y esa lámpara era de su casa?) de mi casa de toda la vida. Entonces hay cosas, haya objetos aquí que, sí…

JGP se despide y agradece a la maestra por la entrevista.

Imagen 56. Jaime Gómez Prada con la maestra Beatriz González al cierre de la entrevista con la artista
Bucaramanga, agosto 28 de 2015.

La maestra comenta al cierre sobre un catálogo razonado que va a publicar en línea la Universidad de los Andes y que va a poder ser consultado. Ella donó a esta institución un inventario de obra que venía realizando, y la misma destinó un equipo de trabajo, complementar la información, trabajar la fotografía y demás aspectos técnicos