

Beatriz González. Entre el arte pop y la *indexicalidad* del fenómeno de la violencia

Jorge Eduardo Urueña López

Recibido: 11.3.19

Aceptado: 30.5.19

Publicado: 30.6.19

Cómo citar este artículo:

Urueña López, J.E., 2019. Beatriz González: entre el Arte Pop y la indexicalidad del fenómeno de la violencia. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. 4(7), pp. 15-43



Abstract

Beatriz González, Colombian artist and curator, is one of the main exponents of pop art in Colombia. Its relationship manifested with the art of conjuncture brings it closer to a historical exercise on the ailments of a conflict; an art as a consequence of life that denounces from color, as an indexicalization of what has happened in the last sixty years in the country. This article evidences the political situation that motivated Beatriz in her pictorial exploration for the production bases of pop art. An exploration that questions the ontological principles that characterize this trend in contemporary art.

González, in the midst of her iconic artistic work and the socio-political denunciation in which the country was submerged at the end of the 20th century, managed to configure the bases of an indexical art (Malagón, 2010; Krauss, 2003) to establish the first traces of the visual memory of an armed conflict that has hurt so many people.

Keywords

violence, art, semiotics, Beatriz González and Pop Art.

Resumen

Beatriz González, artista y curadora colombiana, es una de las principales exponentes del arte pop en Colombia. Su relación manifiesta con el arte de coyuntura la acerca a un ejercicio histórico sobre las dolencias de un conflicto; un arte como consecuencia de vida que denuncia a partir del color, como indexicalización de lo que ha transcurrido en los últimos sesenta años en el país. Este artículo evidencia la coyuntura política que motivó a Beatriz en su exploración pictórica por las bases de producción del arte pop. Una exploración que cuestiona los principios ontológicos que caracterizan esta tendencia en el arte contemporáneo.

González, en medio de su trabajo artístico icónico y la denuncia sociopolítica en la que estaba sumergido el país a finales del siglo XX, logró configurar los fundamentos de un arte indéxico (Malagón, 2010; Krauss, 2003) para establecer los primeros rastros de la memoria visual de un conflicto armado que ha lastimado a tanta gente.

Palabras clave

violencia, arte, semiótica, Beatriz González, arte pop

1. ¿Cómo empezó González en medio del suplicio del conflicto armado colombiano?

En sus inicios, las manifestaciones estéticas y estilísticas de González demuestran un interés metafórico-conceptual por cómo se aborda lo emocional desde el sentir del ciudadano de a pie. El ejercicio que realizó con las cajoneras, sus muebles y cortinas demuestra el interés por desentrenar el valor simbólico e íntimo de los objetos cotidianos en el hogar colombiano.

Tiempo después, este mismo cuestionamiento lo transforma en la base conceptual de un proceso metafórico plástico con el que busca expresar el dolor de sucesos trágicos como la muerte de un ser querido o la pérdida de la identidad¹, y específicamente aquellos que están relacionados con hechos históricos que delimitaron el discurso sobre las víctimas y el verdugo en el conflicto armado colombiano. Muestra de ello se observa en *Pásenlos a la otra orilla 2-5* (2003)², *Pescador pescado* (2000)³, y *Todos murieron carbonizados* (1999)⁴.

¹ Se incluyen también el desplazamiento forzado, el secuestro y el anonimato en los cuerpos sin identidad (Rodríguez Dalvard, 2000).

² Ver tablero 4.

³ Ver tablero 4.

⁴ Ver tablero 1.

José Roca y Sylvia Suárez (2012) proponen una mirada curatorial de este tipo de arte en la medida que deciden organizar la historia alrededor del tema, del tópico, del fenómeno mismo, de modo que el artista retome el concepto mismo de violencia y lo plasme como una acción de revaluación en el lienzo. Aquí, González muestra su rostro expresionista, su carácter íntimo y personal, especialmente cuando sus obras comienzan a transmitir la tristeza que siente ante las masacres que sufre en aquel momento el pueblo colombiano. Su motivación bebe de los sentimientos que refleja el otro por el hecho de violencia que acaba de acaecer en su comunidad⁵.

⁵ En su condición de vulnerabilidad en medio de la guerra.

Sí, en un principio fue solo la búsqueda de ese sentimiento. Pero sí hay sentimientos como la desesperación, yo hacía un contraste, por ejemplo cuando pintaba *Las delicias*. Este sitio donde la guerrilla tomó los prisioneros y mató la mitad, eran ciento veinte soldados y se llevan a sesenta y los matan. Me parece que era ese el número, no estoy ya segura, pero de todas maneras, en ese momento lo hago como a manera irónica. *Las delicias* [...] de delicia no tenían nada, lo que estaban pasando las madres que perdieron a sus hijos o que sus hijos fueran llevados a esos campos de concentración que tenía el Mono Jojoy⁶ [González, 2018, p. 7].

⁶ [sic]

Este mismo rasgo expresionista se deja apreciar en *El políptico de Lucho VII. La aclamación* (1989)⁷, cuando la artista comienza a jugar irónicamente con las formas irregulares y el contraste de color como espacios que delinean figuras icónicas en el imaginario colectivo de los colombianos. Relaciona por

⁷ Ver tablero 4.

primera vez en sus producciones la figura del foro público, los políticos de turno que hacen uso de su discurso para encantar a sujetos de la vida cotidiana del pueblo —como Lucho—.

Se trataba de una estética relacional entre la artista y el ciudadano con la que una y otro se identificaban mutuamente, y a partir de la cual se configurarían los cimientos de una memoria colectiva en el país; indicios que ya para aquel entonces comenzaban a dar pistas de un conflicto polarizado como base de los hechos de violencia que se vendrían a presentar en el futuro.

Tablero 4.



Obras



2



3

Obras

1. *Almuerzo excursionista* 2018
 (2020)
 óleo sobre lienzo
 81 x 61 cm.
2. *Pescaron* 2018
 (2020)
 óleo sobre lienzo
 130 x 202 cm.
3. *Almuerzo excursionista*
 2018
 óleo sobre lienzo
 20 x 115 cm.

Referentes

1. *Almuerzo excursionista*
 (2020)
 Presidencia EL TIEMPO
 14/07/2021
2. *Pescaron en cadáver* (S.I.)
 en línea.
 Sin fecha de publicación.
3. *El colombiano escucha*
 Publicado: Carlos Herrera
 04/10/21
 El Tiempo
 11/04/2018

Indagatorio: Instituto del Cuidado y Atención al Paciente y Consumidor - Universidad de Bogotá - Colombia - Bogotá - Colombia 2018.

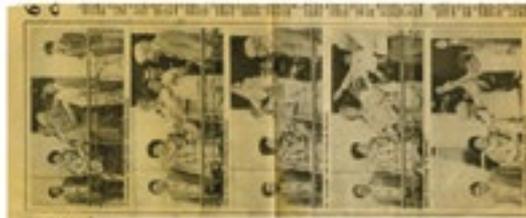


1

Referentes



2



3

* Se comprende como hilo narrativo en esta serie.

La figura del ciudadano común y corriente se repite en toda la serie *El políptico*, donde muchas tablas componen una cadena de actos de una historia que no desea caer en el olvido. El color se convierte en una manifestación temperamental y emotiva por los trazos fuertes que esbozan el entorno en el que vive Lucho⁸; aquella vereda politizada, como lo expresan los historiadores de la época.

El proceso de producción reivindica su propuesta narrativa en la medida que busca expresar ciertas situaciones coloquiales bajo su propia lógica de sentido. Esta lógica puede traducirse en los siguientes interrogantes: ¿cómo el pueblo colombiano llegó a acoger los episodios de violencia como actos legítimos de participación ciudadana?; ¿cómo fue su génesis y cuáles serían los escenarios donde finaliza la historia? González propone una forma de relatar los inicios de la lucha bipartidista en Colombia, y tiempo después llegarían las pinturas del llanto, del rostro oculto ante las manos y de los cuerpos sin vida que traían los ríos afluentes.

Como se mencionaba anteriormente, esta misma intención narrativa-visual-pictórica se demuestra con las dos versiones existentes de una misma obra: *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1987), donde se configuran dos sistemas semióticos con los cuales se pondera el propósito comunicativo. Los anturios, que funcionan como elemento de decoración de la mesa de la junta presidencial, terminan por trasladar su significado de ornamentación al cuerpo carbonizado, al cual la artista se sintió movilizada a dar vida en el cuadro al año siguiente, después de ver por televisión la noticia de la toma del Palacio de Justicia, el 6 de noviembre de 1985. Afirmó que nunca pudo volver a pintar la ironía de Colombia: reemplazó el carácter jocoso de los colores altisonantes por la seriedad propia de los oscuros, con los que esbozó el cuerpo del palacio.

González propone un hilo narrativo que necesariamente se vincula al hecho de violencia que tuvo lugar en el Palacio de Justicia y la toma armada por parte del grupo guerrillero M-19. Su propósito por construir relatos visuales se hace evidente, y mucho más cuando comienza a dar pistas de las formas de comprender el conflicto —en el análisis, la metáfora visual se denomina “sistemas semióticos”, con los cuales distingue el carácter decorativo, accesorio y ornamental que tenían las víctimas en la política interna en Colombia—. Esa misma premisa marcaría la construcción del sentido de sus obras posteriores, tales como el dolor en *Las delicias* (1996).

Para ese momento, ella comenzaba a trazar una ruta artística que se distanciaba del expresionismo y sus orígenes vanguardistas. Le otorgó el grado de

materia prima al concepto, a la experiencia, a las vivencias cotidianas. La reiteración de estos sistemas semióticos, entre los que se incluye la narrativa que propone en *El políptico* y su metáfora visual del anturio-cuerpo carbonizado en la escena del palacio presidencial, empezaron a configurarse como rastros, presencias *indéxicas* de prácticas cotidianas con las que el pueblo colombiano se identificaba.

La *indexicalidad* en el arte de González fue la base de creación de su propuesta artística para finales del siglo XX e inicios del presente siglo. Su búsqueda comenzaba a mostrar interés en la comprensión de cómo funciona la obra —su sentido— en un circuito de textos que empezaban a dar cuenta sobre el fenómeno de la violencia en los noventa.

González, Muñoz y Salcedo resaltan en sus obras determinados signos indéxicos, tales como comportamientos clave de las personas, rastros dejados por procesos materiales y huellas de acciones realizadas sobre los objetos. Al igual que los artistas mencionados por Krauss, estos tres artistas “asimilan su obra a la lógica del indicio” [Malagón, 2010, p. 5].

El carácter autónomo y reflexivo de la obra reside en el indicio, en el rastro de un fenómeno que aún estaba silenciado por la oleada de actos de guerra que se presentaban en el trayecto de la ruralidad a la urbanidad. La propuesta se convirtió en el vehículo del fenómeno con el que el otro podía signar su realidad de dolor.

Es decir, el arte de González se había convertido en una forma de signar las acciones emotivas que producía el vivir en y para el conflicto; invitaba ahora a una “reflexión sobre las causas y posibles razones detrás de las acciones humanas y físicas que dieron lugar a la realidad construida por ellos” (Malagón, 2010, p. 6).

Esto se rectifica cuando Pilar Riaño (2003) confirma que la artista posee unas estrategias pictóricas organizadas —sistemas de sentido (semióticos)— que funcionan como mecanismos que se reiteran en las obras con una clara intención de aportar a la configuración de los relatos de memoria en Colombia, pues González no es ajena al hecho de que el crítico y el curador de arte, a través de sus discursos, pueden emplazar el valor simbólico e histórico que ella misma pretende en valor monetario y transaccional para el público general.

Entre las obras destacadas por el manejo del color de manera estratégica, encontramos *Apocalipsis camuflada* (1989), una obra *indexicalizada* por la

aplicación de la metáfora visual como mecanismo semiótico —el índice—, con el cual se define el valor simbólico que representa esta producción para la memoria histórica del país. Aquí utiliza su técnica de forma-fondo con gradaciones de color, muy populares en los años noventa en la creación de panfletos y comunicaciones de grupos alzados en armas.

Con esta técnica presenta la separación entre el espacio/entorno —“contexto” en el caso simbólico— y las figuras humanas del escenario de la guerra, donde se presentan imágenes icónicas como el traje militar, las botas pantaneras y la sábana de colores que identifica lo que sucede dentro del hogar intervenido. Se trata de hacer una inmersión e indagación, por lo que se intenta referenciar a estos objetos en la vida cotidiana del intérprete de la obra.

Por otra parte, el arte indéxico no solo fue conceptualizado en las teorías del arte. Alfredo Cid Jurado (2017), en su texto *La imagen política: estudios desde la semiótica visual*, expresa que estos sistemas semióticos visuales confirman la construcción social del sentido en la obra visual al funcionar como signos que *indican o se oponen* a las intenciones del artista en la configuración de un discurso histórico sobre el fenómeno:

Algunas perspectivas a partir de la semiótica de la imagen hacen posible identificar los acuerdos que reposan sobre los cuerpos sociales, las iconosferas, la semiosis social con la capacidad de reforzar imágenes conceptuales puestas en juego y en confrontación con otras opuestas o indicativas. Siempre en escenarios de oposición. No obstante, existe un ejercicio recurrente denominado “visualidad” con el cual las ideas se ven representadas en expresiones visuales que van desde mensajes en redes de brevisima duración, micronarraciones, hasta las tradicionales fotografías, *spots* e incluso documentales [2017, p. 34].

Tablero 5.



Obras



1



3

- Obras**
1. *Memorias de Saiza* (1992)
Cromo sobre lienzo
122 x 80 cm
 2. *Apocalipsis consumido*
(1985)
Cromo sobre lienzo
150 x 150 cm
 3. *El origen del paramilitarismo según la Corte* (1992)
Cromo sobre lienzo
110 x 80 cm



1

MEMORIAS DE SAIZA
Cuando los refugios del ejército colombiano llegaron hasta Saiza (Córdoba), solo encontraron destrucción y muerte. Cruel balance de un suceso que se prolongó por espacio de 36 horas durante las cuales esta población, de solo 100 viviendas, terminó con el empobrecido ruego de 20 mil desplazados.



2



3

El origen del paramilitarismo, según la Corte
Algunos líderes de las Fuerzas Armadas de Colombia se convirtieron en paramilitares tras haber sido desplazados por el ejército.



4

Referentes

1. *La calle del dolor y el espanto*
El Tiempo
Sin fecha de publicación
2. *Memorias de Saiza*
El Tiempo
Sin fecha de publicación
3. *Arremetida un ejército en Barranquilla*
Revista Semana
Fotografía: Alejandro L. Gavilán
17/04/1993
4. *El origen del paramilitarismo según la Corte* (1992)
El Tiempo
21/03/1992

Investigación realizada del
Centro de Investigaciones de Historia
Local
Universidad de Los Andes,
Bogotá - Colombia 2018.

Los hilos narrativos visuales-pictóricos, la configuración del mensaje sobre la violencia a partir del sentido que tiene por comunicar una imagen fotográfica, el cambio en las paletas de color y la (re)significación de los soportes —tales como cortinas, muebles y papel tapiz— se convierten en los índices visuales y plásticos con los que la artista comienza a indicar y a sintetizar su reflexión sobre las posibles causas y razones por las cuales Colombia vive en medio de una guerra.

Las prácticas culturales de fin de siglo XX en el país permitieron que las representaciones icónicas del conflicto se convirtieran en comportamientos recurrentes, donde la imagen conceptual se *indexicalizaba* a través de la visibilidad dirigida.

Por ejemplo, el color se acogió en muchas de las pinturas de González como estrategia visual, con la que la artista comunicó su interés por plasmar la imagen de los actores del conflicto, su punto de vista sobre el mismo. Así, en *Apocalipsis camuflada* (1989)⁹, el uniformado —ya sea de un bando u otro de la guerra— ingresa intempestivamente al hogar campesino para causar estragos al interior de la morada¹⁰.

⁹ Ver tablero 5.

¹⁰ Un lugar íntimo, como el hogar, es representado por la sábana de tonos pasteles en ambas pinturas.

¹¹ Ibid.

En *Pancarta mortal* (1990)¹¹, el corte en negro fragoso y abrupto del lienzo entre la víctima y el victimario, y la imagen en positivo del banderín rojo —de los liberales— sobre el azul —característico del partido conservador—, donde reposa la víctima, demuestran cómo la génesis de la violencia radica para la artista en el conflicto político que motivó la delimitación del frente nacional. La víctima se resalta ante la inminente contienda politizada.

Los polípticos (1989-1995) y la presencia caricaturesca de Lucho y demás víctimas del conflicto político y armado de inicios de los noventa muestran el carácter icónico y narrativo de la obra, su dimensión histórica con respecto a la representación de la memoria y las identidades que la violencia estaba perpetuando en medio de la contienda política colombiana. De este modo, el políptico se convierte en el mecanismo o sistema semiótico que le permite a la artista la caracterización, con tinte ideológico, del dolor del pueblo, que no era tan ajeno y privado, sino compartido, colectivo y público cuando la obra lo toma como imagen de referencia del hecho acaecido.

González tiene una particularidad muy curiosa en el tratamiento de la imagen. Ella escoge como punto de partida las imágenes difundidas por los medios de comunicación en Colombia para llevar a cabo sus producciones, tanto para el diseño del políptico como para otras exposiciones posteriores a esta. Su voluntad de construir relatos metafóricos es evidente desde el punto de vista formal y de contenido.

Aunque su postura siempre fue de reflexión alrededor del conflicto, no se puede desconocer que ciertos íconos visuales y plásticos provenientes de las fotografías que tenía como soportes gráficos para su pintura, tales como el plano y la ubicación del fotógrafo con respecto al hecho, terminan por ser trasladados a la obra y proporcionan una resignificación de los propósitos comunicativos que ofrece la artista. Se trata de una mezcla de sistemas semióticos que hacen posible que la artista entre, indague por el fenómeno de la violencia que transcurre en el espacio, se movilice y mantenga una postura crítica de lo que ahí sucede.

Este ejemplo se demuestra en la obra denominada *Una golondrina no hace verano* (1992)¹², en la que se tiene como referencia una fotografía del diario *El Tiempo* donde¹³, desde un plano general, se ve la hilera de ataúdes que ingresan al cementerio, custodiado por uniformados y ciudadanía. Por un momento de descuido del fotógrafo, pasan inadvertidos sujetos de la vida cotidiana, algunos sin camisa y con un cierto grado de naturalidad e indiferencia sobre el hecho, que para el productor no es el punto de interés, sino que está buscando crear una diagramación armónica en la fotografía y, por lo tanto, una distribución espacial que equilibre el peso de la paleta de colores que utiliza para el trabajo fotográfico. En el caso de la obra, la diagramación se convierte en un mecanismo semiótico trasladado del formato fotográfico para, así, aprovechar el suceso como materia prima en la producción pictórica, y reconociendo, posiblemente, la naturalización del acto de indiferencia frente al hecho de violencia que comenzaba a ser legítimo y propio de la escena captada por el fotógrafo y asimilada en la cotidianidad del pueblo.

En consecuencia, la crítica de arte del momento no fue ajena a esta transposición de sistemas semióticos, y con su discurso comenzó a desvirtuar el valor simbólico de la escena a través del valor estético que se recuperaba con la producción pictórica en sí. La práctica artística contemporánea en Colombia empezaba a presentar vínculos con la cultura de masas y los medios de comunicación y, sobre todo, con la lucha interna entre los imaginarios de los grupos sociales que se hacían llamar “alta cultura” y el gusto por todo lo denominado “popular”:

La situación finisecular fue un ambiente propicio para la reflexión en todos los campos de la producción cultural, asociada al (ferviente o impugnado) significado ritual del cambio de siglo. Inmersos en ella, estos artistas se constituyeron en referentes ineludibles a la hora de analizar la escena plástica nacional en el periodo más reciente por varias razones: [...] porque mediante su trabajo o su activismo aglutinaron la opinión en torno a asuntos álgidos de la trama política y cultural actual [Roca y Suárez, 2012, p. 11].

¹² Ver tablero 5.

¹³ Ver tablero 5.

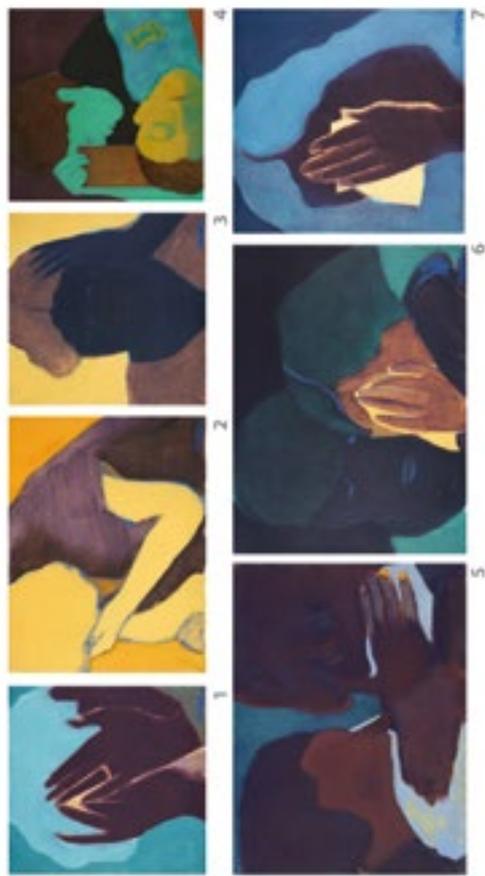
2. Las delicias y los dolores en Beatriz González: representación del dolor en sus obras

El dolor es una condición humana que se reproduce en la dualidad de la incertidumbre de la cotidianidad, pues trae consigo la noción del placer, el deleite, como binomio conceptual y base de creación del artista contemporáneo, quien experimenta un juego de sentido —semiótico— con el que lleva a cabo un propósito que va más allá de la simple admiración de su disposición formal-material.

¹⁴ Ver tablero 7.

Máteme a mí que yo ya viví (1996) es una serie de obras pictóricas llevadas a cabo en óleo sobre lienzo¹⁴. En esta serie se encuentra un primer plano que nos deja frente a la imagen de una persona de quien no se puede identificar claramente el género con una primera mirada porque su rostro está completamente cubierto. En una observación detallada de algunas de las obras que componen esta serie, se puede reconocer que se está frente a una mujer por los rasgos fisiológicos propios del sexo femenino de la figura: la delicadeza del trazo con el que se definen sus manos, lo cuidado de la cabellera y lo que lleva puesto, con formas de color contrastantes que evidencian amplios vestidos o camisones.

Tablero 7.



Obras

Obras

1. Adormecidos
Banco de Corcolón
Oleo sobre lienzo, 147x141 cms
2. Alimento para papá (1986)
Banco de Corcolón
Oleo sobre lienzo, 147x141 cms
3. Amor delgado (1986)
Banco de Corcolón
Oleo sobre lienzo, 147x141 cms
4. Quema (1987)
Banco de Corcolón
Oleo sobre lienzo, 147x141 cms
5. Sin título - Los Colores (1988)
Banco de Corcolón
Oleo sobre lienzo, 147x141 cms
6. Los Niños (1988)
Banco de Corcolón
Oleo sobre lienzo, 147x141 cms
7. Amistades (1988)
Banco de Corcolón
Oleo sobre lienzo, 147x141 cms

Referentes

1. Asociado la figura de los Guandáes
1988
13/01/2013
2. Sin sentido de la guerra (1988)
17/05/2013
3. Los cadáveres, un silencio (1986)
17/05/2013
4. Adormecidos (1986)
17/05/2013
5. Apuntada en la noche por Jaramada
1988
17/05/2013
6. Bando
17/05/2013
7. Amor delgado (1986)
17/05/2013
8. Sin título - Los Colores (1988)
17/05/2013
9. Los Niños (1988)
17/05/2013



Referentes

Programa temático del Catálogo Nacional de Bases Curriculares - Universidad de Los Andes - Bogotá - Colombia 2018.



La construcción del sentido pasa por el reconocimiento de las formas estereotipadas con las que la artista promueve el imaginario de la mujer colombiana. La imaginación es la base del acto creativo, dado que en esta existe el placer del artista en su representación, como ejercicio semiótico, que dirige la lectura del fenómeno sociocultural plasmado en el lienzo.

Las texturas gruesas de las formas —producto del trazo del pincel— de sus amplios hombros continúan de la misma forma ancha hasta convertirse en el cuerpo; la misma que se contrasta con el fondo y que crea una metáfora corpórea para significar la postura de negación que viven las mujeres en el conflicto, especialmente las madres de las víctimas fatales.

Su postura demuestra el lugar que se ha construido de ella en la cultura de la violencia: una mujer adulta, una madre o incluso una abuela, una matriarca de la población civil que agota su fuerza, representada en el contraste cromático de la figura —el fondo de la espalda y su casa— para idealizar el estado de cansancio al que se somete el personaje situado en la escena.

El brazo derecho descansa sobre la rodilla de la víctima¹⁵, con un tinte político en su disposición prosémica, y a su vez sostiene la mano izquierda, que cubre parcialmente el rostro; la mano izquierda sujeta la cara y deja a la interpretación del espectador la orientación de la mirada del sujeto representado. Aquí, los ojos funcionan como metáfora política de una víctima invisibilizada en el escenario de guerra, con la vista y el horizonte perdidos ante la imposibilidad de creer lo que está sucediendo con ella.

La artista contribuye a la comprensión del *todo* que nos rodea y significa, en su calidad de existencia simbólica. Ella devela el lugar de las emociones contrarias entre la calidez de los colores con los que se trabaja la obra y la tristeza que allí se halla en el acto pincelado. Una construcción semiótica, de base metafórica, de la que la artista se aprovecha para ironizar su vinculación a narrativas o movimientos artísticos del momento tales como el *pop art*, pero que en esencia es una exaltación de los valores contrarios a estos, otorgando el lugar de la exaltación y privilegio al dolor de la víctima y al silencio que en esta se proyecta.

No obstante, la semiosis se lleva a cabo a través de la traslación de sentido entre el uso del color pastel y el hecho de violencia representado en la medida que el principal recurso semiótico para fundamentar esta dicotomía conceptual se encuentra en el acto de cubrir los ojos que aún miran el escenario, un mecanismo que ironiza la condición primaria del acto de ver y, por lo tanto, del mirar, pues hay un bloqueo (la mano) que corta la orientación de este acto físico y simbólico.

¹⁵ Se sugiere revisar la obra completa en los anexos. No se dispone de ella en los tableros debido a sus dimensiones.

No se puede descuidar la manera en que la artista crea un foco de interés en esta parte del lienzo. Reconocemos la metáfora del espejo —transposición de mecanismos semióticos—, que se encuentra justo debajo del sujeto representado (víctima) y donde, en colores fríos contrastantes, se intenta reflejar el rostro cubierto. La posibilidad de la duplicación es un mecanismo ontológico que consiste en el paso entre una realidad fáctica y el universo de los signos (in)materiales.

La metáfora del reflejo sirve para crear espacios de autoconciencia en el arte. Se trata de procesos que se convierten en recursos semióticos que signan la obra desde una postura ético-práctica, con la que la artista busca construir el punto de vista, la base ideológica del acto discursivo que define a la obra, convirtiéndola así en un texto protagonista de la coyuntura política de la cual proviene y refiere.

Hablamos aquí de un doble proceso de semiosis, pues se toman signos de tres escenarios diferentes: el primero de ellos parte de la relación física y directa con el escenario de la guerra; el segundo es resultado de las imágenes del conflicto armado que se han difundido a través de medios de comunicación, y el tercero, de las manifestaciones estéticas que otros intérpretes han esbozado sobre el conflicto. Entre los dos primeros escenarios se construye una relación de referencia para la creación artística; pero, en el caso del segundo y tercer escenario, la semiosis deconstruye la relación lineal, de transcripción o adaptación, dado que, por un lado, construye una forma autoconsciente —dentro de la obra— sobre el estado de dolor que vive la víctima, y, por otro, deconstruye la mirada orientada y materializada del medio de comunicación.

Para el caso de la interpretación de esta obra, el propósito de la misma nunca fue objetivo, mas sí subjetivo, pues nace de la acción del artista por conceder un lugar idóneo a sus emociones dentro del discurso de la violencia que se estaba hilando en las últimas décadas del siglo XX en Colombia. Retomando a Lotman:

El reflejo de un rostro no puede ser incluido en vínculos naturales para el objeto que es reflejado —no se lo puede tocar o acariciar—, pero puede incluirse plenamente en vínculos semióticos (semiosis) —se lo puede ofender o utilizar para manipulaciones mágicas—. Desde este punto de vista, es del mismo tipo de las copias vaciadas y las huellas (por ejemplo, un rastro o huellas de mano). Las operaciones de hechicería que se efectúan sobre el rastro de un hombre, registradas por un material etnográfico extraordinariamente amplio de diversas culturas, son explicadas habitualmente con el

carácter difuso de la conciencia arcaica, la cual no distinguiría las partes del todo y vería en la impresión de una huella algo esencialmente idéntico al hombre que pasó corriendo [2000, pp. 85-86].

Cuando eso que se *ve* es algo que genera *terror*, *dolor*, *enojo* o todo lo anterior en una sola emoción, siempre se intentará evitar. Se puede ver, mas no mirar: eso que pasa de lo físico-corpóreo a lo simbólico es una actitud un tanto innata al ser humano en su reconocimiento como ser dual, pero que permite (re)conocer las formas del conocimiento humano y su materialización en los sistemas de expresión, como el arte. El cubrirse los ojos con las manos para protegerse es una acción de respuesta sensorial y física¹⁶; pero también un acto de autocuidado, una acción inocente ante lo que nos sobrepasa ferozmente. Ver la muerte o imaginarla es una de las cosas que más nos producen los sentimientos antes mencionados; la muerte de un ser querido, de alguien por quien uno moriría sin dudarlo, es la máxima expresión del dolor, llegando incluso a desorientar el horizonte del otro. Aquí es donde se comienza a indexar el dolor en las propuestas de González.

¹⁶ Los artistas colombianos de los setenta y ochenta muestran constantemente en sus obras la posición de las manos. En estas se encuentra una sugerencia de pesar profundo, de imposibilidad de acción ante el hecho delictivo; una manera de silenciar a la víctima, que no tiene ninguna posibilidad de acción en el escenario. Ese es el caso de las obras *Secuestro* (Grau, 2003), *Masacre en Colombia* (Botero, 2000), *Masacre del 10 de abril* (Obregón, 1948), entre otras.

Tablero B.



Obras

- Obras**
1. *Abstracción azul* (1987).
Banco de Colombia.
Otro cubro fondo, 140x140 cm.
 2. *Alparraca* (1987).
Banco de Colombia.
Otro cubro fondo, 140x140 cm.
 3. *Galilea* (1982).
Banco de Colombia.
Otro cubro fondo, 170x170 cm.
 4. *Resistencia frente de guerra* (2008).
Banco de Colombia.
Otro cubro fondo, 140x140 cm.
 5. *Alparraca con pollito* (1987).
Banco de Colombia.
Otro cubro fondo, 117x148 cm.
 6. *Alpaca* (1986).
Banco de Colombia.
Otro cubro fondo, 117x148 cm.

- Referentes**
1. *Una indígena que llegó a morir por un paracaídas* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.
 2. *Alcides Salguero* (2013).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
 3. *Rescate termina en masacre* (2012).
El Tiempo.
05/05/2012.
 4. *Más allá de mi país por el país* (1996).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
 5. *Como esta integración* (2002).
El Tiempo.
2004.
 6. *Colombia, un país secuestrado* (1992).
El Tiempo.
05/04/1992.
 7. *Almuerzo para cinco en un restaurante* (2008).
El Tiempo.
24/11/2008.
 8. *Alcides Salguero: el 12 millones que siguen en poder de los FARC* (1996).
El Tiempo.
20/01/1996.
 9. *Rescate especial para el Capatzen* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996.
 10. *El último guardián* (1996).
Banco de Colombia.
Sin fecha de publicación.

Obras

1. *Una indígena que llegó a morir por un paracaídas* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.
2. *Alcides Salguero* (2013).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
3. *Rescate termina en masacre* (2012).
El Tiempo.
05/05/2012.
4. *Más allá de mi país por el país* (1996).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
5. *Como esta integración* (2002).
El Tiempo.
2004.
6. *Colombia, un país secuestrado* (1992).
El Tiempo.
05/04/1992.
7. *Almuerzo para cinco en un restaurante* (2008).
El Tiempo.
24/11/2008.
8. *Alcides Salguero: el 12 millones que siguen en poder de los FARC* (1996).
El Tiempo.
20/01/1996.
9. *Rescate especial para el Capatzen* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996.
10. *El último guardián* (1996).
Banco de Colombia.
Sin fecha de publicación.

Referentes

1. *Una indígena que llegó a morir por un paracaídas* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.
2. *Alcides Salguero* (2013).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
3. *Rescate termina en masacre* (2012).
El Tiempo.
05/05/2012.
4. *Más allá de mi país por el país* (1996).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
5. *Como esta integración* (2002).
El Tiempo.
2004.
6. *Colombia, un país secuestrado* (1992).
El Tiempo.
05/04/1992.
7. *Almuerzo para cinco en un restaurante* (2008).
El Tiempo.
24/11/2008.
8. *Alcides Salguero: el 12 millones que siguen en poder de los FARC* (1996).
El Tiempo.
20/01/1996.
9. *Rescate especial para el Capatzen* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996.
10. *El último guardián* (1996).
Banco de Colombia.
Sin fecha de publicación.

Gramaticalmente, *Máteme a mí que yo ya viví* contiene un verbo que está en imperativo, lo que se traduce en una orden modal de ruego; una súplica por la vida de alguien más quien no debió morir, de alguien que apenas empezó a vivir. Así, se muestra a una madre que pide que le regresen a su hijo con vida. La dualidad de ser madre y víctima.

¹⁷ Ver tablero 7.

Los titulares de prensa de los medios de comunicación colombianos de aquel momento tuvieron una fuerte influencia en la denominación lingüística del conflicto armado. Las notas de prensa estaban pensadas según una lógica — un *modus operandi*— que colocó al conflicto armado en un lugar privilegiado de la *primicia* y lo *noticioso*¹⁷, hasta el punto de que los textos se convirtieron en un paisaje naturalizado por el lector.

González buscó reconstruir esta lógica desde la oposición y la dualidad haciendo uso de los juegos gramaticales imperativos de los titulares mediatizados y llevándolos a la confrontación de lo que realmente exponía la situación representada por los medios. De este modo, la obra de arte se convertía en un mecanismo de traducción entre el universo semiótico de los medios de comunicación en Colombia, en los que prevalecía el acto de nominalizar —el titular de prensa— para designar una realidad coartada simbólicamente por las fuentes de información, y el universo semiótico del arte que proponía la artista, donde su referencia al entorno crudo, descarnado y silenciado que se vivía en aquella época se manifestaba en la figura icónica de la *madre de la víctima*. Para la artista, aquella fue la mejor manera de rendir un tributo al sujeto que nunca lo tuvo, especialmente cuando el relato noticioso del hecho lo despojo de esta posibilidad.

El ruego por que maten a quien ya vivió es en vano, pues ese hijo ya está muerto, o lo estará, presuntamente sin saberlo. Nunca se piensa en dar la vida a cambio de *algo*, y mucho menos por alguien que no está en riesgo de morir. Esa es la premisa con la que la artista se dirige al otro: ella —en las mediaciones de la obra misma— refiere su vida en la de *otro*, se refiere a su dolor como el del *otro*. *Autorretrato llorando* (1997) y *El paraíso* (1997) utilizan este mismo recurso para narrar el dolor como un estado simbólico y aprehendido en la vida cotidiana¹⁸.

¹⁸ Ver tablero 7.

El dolor se convirtió para la artista en un proceso de referencia, iniciado por los medios de comunicación nacional, sobre los hechos de violencia que acontecían en el país, y ella se postulaba para (auto)representarlo. El dolor, como concepto signado por el arte y los medios de comunicación, aparece acompañado de la muerte segura, de la irremediable pérdida, así como de la muerte provocada, y no por causas naturales.

La súplica o la orden no dice “me muero yo, que ya viví”, no está en manos de la naturaleza o de un ser divino o deidad; es un acto cometido por otro, es un asesinato, es alguien —*otro*— quien quita la vida a su ser querido, y por eso como madre le pide al asesino que sea ella quien muera, que tome su vida en lugar de la del hijo.

La trayectoria de la artista: sus obras y la relación que establece con ellas empieza a adjudicarse el dolor como eje conceptual de los procesos de creación en la medida que persiste el interés en la representación de esta emoción en los estados perceptibles del ser humano, tales como el mirar —no mirar— y el hablar o que le callen, como en *Población civil* (1997)¹⁹, o en *Galán* (1992)²⁰, y más aún el tapar o el mostrar en *Tapen, tapen* (1994)²¹, o en *Yolanda con libreta de notas* (2008)²².

El juego de la percepción y su tránsito hacia la representación e interpretación trae a colación el sistema semiótico con el que el arte, en la contemporaneidad, recrea sus discursos y relatos, y es ahí donde se presenta la ruptura con la tendencia historicista que venía privilegiándose hasta antes de la segunda mitad del siglo XX. La acción no consiste en expresar los sentimientos del productor, como sucedía en el arte de vanguardia. En la contemporaneidad, las emociones de la artista, las mismas que acontecen en su entorno, se toman la acción en sí, permiten indexarse en el ejercicio artístico y político respectivo. No se pinta, graba, moldea, sitúa o danza porque sí, es decir, no se responde al estilo por el estilo. Por el contrario, las emociones se reconocen como manifestaciones propias de estos tiempos con las que se signan los relatos de lo *nuestro* y lo *propio*; una poética de la memoria que se lleva a cabo sin tener consciencia de su grado histórico aún. Aquí no es importante el reconocimiento de la forma o el estilo, lo que se prioriza es el relato intertextual, semiotizado por la presencia de la emoción indexicalizada en la obra lo que otorga sentido a hablar de lo *violento* en un país que busca otras formas de existencia.

Estos cambios históricos y ontológicos en el arte tuvieron como punto de partida la dicotomización del concepto, el cual para finales de los ochenta permitió la denominación de una tipología de arte: el arte conceptual; como también fue la incidencia en el viraje de los procesos creativos entre el uso del material y la idea o concepto como obra. El esbozo del concepto como material de creación semiotizó el escenario donde el artista asume, toma y crea lo *nuestro* y lo *propio* de su comunidad.

Siguiendo con el análisis de las obras, la configuración del relato se lleva a cabo en la categorización del eje conceptual que toma el artista. En el caso de González, se trata del dolor y de su materialización en las manos, así como

¹⁹ Ver tablero 8.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Ver tablero 9.

de su ubicación prosémica en el cuadro, la cual permite (re)conocer el hilo conductor de sentido, el proceso semiótico explícito, entre la imagen tomada del medio de comunicación y la apuesta conceptual final que se ofrece en la obra. A diferencia de otras obras que hemos mencionado anteriormente, aquí no se cuestiona esta relación lineal con el soporte: se privilegia.

Sumado a esto, la personificación del dolor es, a su vez, otra estrategia semiótica con la que se busca movilizar la emoción —el *dolor*— en el espectador: funciona como una huella que deja el artista para que el otro configure el lugar desde donde reconstruye su valor simbólico, especialmente cuando el otro hace parte de este universo, donde la violencia prevalece como razón causal del hecho.

Como ya se mencionó, solo se piensa así cuando la muerte —a causa del hecho de violencia— es irremediable. Por eso el sujeto —la madre en el caso de González y de la serie de obras mencionadas anteriormente— no está presentado de otro modo más que el de la desesperanza y el dolor: la realidad es que su hijo ya está muerto, que su ruego es en vano y que cubre sus ojos porque desea con todas las fuerzas de su corazón que eso no esté pasando; no quiere siquiera imaginarlo, dado que eso lo hace más real (recurso semiótico de la proxémica del cuerpo de la madre).

²³ Revisar los anexos 12, 12(a), 12(b) y 12(c) pertenecientes a la serie *Mátame a mí que yo ya viví* (1996). Ver tablero 7.

La madre lleva un vestido morado²³, un color oscuro que hace contraste con el amarillo del resto de la imagen. La luz que imprime el amarillo es proyectada desde la parte superior izquierda: lo identificamos por las sombras que se generan debajo del cuello y la parte lateral del brazo izquierdo. Lo más brillante e iluminado de la imagen es el rostro cubierto por las manos, lo que hace notorio que se desea resaltar la posición que tiene su cabeza y manos, quizás, se podría pensar, como huella en el espectador de la obra en una forma de remitir a pensamientos tales como “¿Qué pasa por la cabeza de una madre a cuyo hijo asesinaron?”, “¿Qué pensamientos acompañan el dolor?”, “¿Dónde se refugia quien no tiene a donde ir?”. La luz centra su fuerza en el color amarillo porque no puede haber otro tono que represente esa estática posición en la que ingresa la mente cuando se piensa en la muerte del ser más amado. Se trata de un tono parejo, sólido y fijo, como el dolor, que además está contenido, cuando sostenemos nuestra mirada con las manos.

En el caso de la serie *Las delicias* (1996) y *Los dolores* (2000), las lágrimas no brotan con facilidad; de hecho, no se puede saber con certeza si la persona está llorando o tratando de ocultar su pena. Cubrirse el rostro con las manos es un intento de que el mundo se detenga para poder enfrentarse al dolor poco a poco, de a momentos, tal como lo hace la artista en la serie, y cada cua-

dro relaciona este momento crucial del sujeto representado. Es un acto que se lee como una forma de comprender el conflicto armado.

La base militar Las Delicias, ubicada en el municipio de Puerto Leguízamo, en Putumayo, fue asaltada por cuatrocientos cincuenta integrantes de la guerrilla de las FARC-EP. En aquel acto murieron veintisiete soldados, otros dieciséis quedaron heridos y sesenta de ellos fueron secuestrados; todo ello ocurrió en la noche del 30 de agosto de 1996.

El sangriento combate se extendió por varias horas, los refuerzos por parte de las fuerzas militares no alcanzaron a llegar a tiempo —fueron emboscados a pocos kilómetros de la base por más de cien guerrilleros—; no obstante, estos resistieron hasta donde las municiones les permitieron, sellando así la suerte de los soldados que aún seguían con vida. El combate finalizó aproximadamente a las doce del mediodía, con la toma de los puestos de control por parte de la guerrilla y la rendición de los militares. Posteriormente, las madres de los soldados secuestrados llevaron a cabo una gran movilización, exigiéndole al Gobierno de Ernesto Samper la negociación para la liberación de sus hijos; acto que, al parecer, surtió efecto, pues esas sesenta personas recuperaron su libertad un mes más tarde.

Las delicias (1996) es una serie nacida de la sensibilidad de Beatriz González²⁴. La artista observó una fotografía en el periódico *El Tiempo* que retrataba las condiciones en las que quedó la base militar en Puerto Leguízamo después de la toma guerrillera, perpetrada el 30 de agosto. González decide entonces tener como inspiración para sus obras algunos recortes de periódico que registrasen noticias acerca de los soldados desaparecidos o secuestrados y las movilizaciones de sus madres solicitándole al Gobierno de turno su liberación. Dichos recortes aparecían por todo su taller mientras la artista procuraba retratar, a partir de ellos, la realidad nacional.

²⁴ Ver tablero 6.

La primera de esta serie es una pintura elaborada en óleo sobre lienzo, con dimensiones de 24 por 24 centímetros²⁵. En el cuadro se destaca una figura femenina sobre un fondo amarillo desprovisto de elementos. La mujer proyecta un semblante nostálgico, está cabizbaja; tiene el cabello rizado recogido, los ojos entrecerrados y entristecidos, los cuales transmiten un sentimiento de melancolía, desasosiego, incertidumbre. Sus ojos se perfilan con un violeta claro, el cual bordea dos pequeños círculos formando sus pupilas, aparentemente dirigidas al suelo.

²⁵ Ver tablero 7.

No se advierte otro rasgo en su cara, no hay otros órganos que permitan develar la apariencia de su rostro: la boca y la nariz. La mano izquierda, con la

palma abierta, está a la altura de los ojos sosteniendo la cabeza, con los dedos sobre sus cabellos. Como rastros de las emociones *indexicalizadas* se observan las marcas del pincel, que de manera delicada delimitan los bordes de la silueta de la mujer, en especial la forma de los dedos, dando la sensación de que ella se desvanece.

El color amarillo intenso que presenta el fondo de la pintura lucha fuertemente por no ser trasgredido por la fuerza del violeta empleado en el trazo del rostro de la mujer, pues una variada gama de violetas es la encargada de dar forma a los ojos, el rostro y el cuello de la misma. Aunque el violeta sea un color secundario, resalta con imponentia sobre un fondo amarillo que, de una u otra manera, tampoco se invisibiliza frente a la mirada del espectador.

La tonalidad escogida para dar vida a los cabellos y al vestido —un amarillo ocre— suscita una suerte de pasividad en la transición entre colores para introducir a otra figura que hace las veces de frontera entre dos elementos potenciales en la obra: el fondo y el rostro de la figura femenina.

Toda la fuerza expresiva del cuadro se transmite a través de la mirada, dibujada de forma escueta empero no por ello menos significativa. Los demás órganos de los sentidos son descartados como conductores del dolor: son los ojos el vehículo del sentimiento, una de las formas de expresión de las emociones más humanas.

Al espectador le es inevitable conectarse con los ojos de la mujer. Su cara, desprovista de boca y nariz, se muestra como un campo llano, y son los ojos los únicos relieves que cargan de significación una figura antropomórfica que, de no tenerlos, carecería de sentido.

En el caso de la segunda pintura de la serie²⁶, la mano izquierda de la mujer está puesta sobre la mejilla y el cabello. Al carecer de boca, esta se une en una línea de sentido con los ojos, lo que aporta una sensación de desconuelo, preocupación y espera ante una imposibilidad de acción. Por último, la mano busca el rostro en un acto de resignación.

La configuración de las formas presentes en el cuadro, las que componen el cabello y la ropa, dan la sensación de representar a una mujer de entre 45 y 60 años, de contextura robusta, cabello rizado recogido, perteneciente a una población vulnerable. Al observar de forma detallada el contraste entre la calidez del color primario del fondo y la frialdad del color secundario del rostro, se hace posible la transposición a un efecto negativo, un plano en el cual los colores toman un sentido simbólico conforme al flagelo que aborda el cuadro, a saber, la violencia y la desaparición forzada.

²⁶ Ver tablero 7.

La protagonista de la pintura puede ser perfectamente una mujer: madre, hermana, amiga. De tez morena, cabello y vestimenta oscura, sobre un fondo claro que mitiga el dolor que transmite la figura femenina con sus tonalidades frías. Desde la composición, los trazos y los colores, la obra retrata el luto de una mujer en eterna espera, en alusión al desasosiego de una población azotada por una guerra desencarnada.

Las delicias 3 (1996): las dimensiones de la pintura son de 24 por 24 centímetros, y se trata de una obra elaborada a partir de la técnica de óleo sobre lienzo. La pieza está compuesta por la figura de una mujer que tiene la cabeza inclinada hacia su lado derecho inferior; con su mano izquierda cubre su rostro, al mismo tiempo que sostiene un pañuelo. En concordancia con lo anterior, el único elemento identificable es su cabello ondulado.

El dominio fuente de la propuesta metafórica en esta obra es el fondo de color violeta azulado profundo y sólido sobre el cual reposa un azul claro que da forma al cabello. El rostro es definido por un violeta en una tonalidad más clara que la empleada en el fondo de la pintura, advirtiéndose como una mancha ovalada interrumpida por el color amarillo que dibuja los bordes del pañuelo. El dominio destino se comprende como el nivel indexical donde el trazo, un tanto difuso, crea una distinción entre el rostro y la mano. Se entrelazan los colores amarillo y violeta, lo que permite una visualidad de tonos marrones. Así, los trazos se convierten en la forma del dolor representada en el cuadro, tomada de un soporte fotográfico del diario *El Tiempo* del año 1996.

El cuadro se presenta en tonos y matices fríos —tendiendo a lo oscuro—, aspectos que se ven interrumpidos por la calidez y extravagancia que emite el tono amarillo claro del pañuelo y la fuerza de un amarillo que, al sobreponerse al violeta, torna los trazos de la mano un poco anaranjados. El contraste de los colores es la traslación del sentido entre la intención de poder distinguir la figura humana que se resalta en la importancia del pañuelo y de la mano y los elementos que entregan la mayor carga simbólica que tiene la fotografía del diario y que rescata el artista en su obra.

La posición de la cabeza, contrastada con la delicadeza de la mano, que de manera sutil cubre la cara, representa el ocultamiento de una identidad determinada, abriendo paso a la posibilidad infinita de que ese rostro pueda ser adoptado por cualquier mujer que haya sido víctima de la violencia. Asimismo, como lo expresa González (2014), el encubrimiento del rostro con el pañuelo se da ante la necesidad de ocultar la impotencia producida por la magnitud de los sentimientos que se están experimentando.

En palabras más sencillas, el sentimiento que vivencia la mujer del retrato es tan intenso y profundo que procura que este no sea percibido por ese *otro*; de ahí que decida ocultarse detrás de un pañuelo; así, el espectador o quien desee intentar imaginar la magnitud del dolor, del desasosiego, de la desesperación, difícilmente podrá dimensionarlo. Quedan plasmadas entonces tanto la inmensidad emocional que pueda llegar a proyectar el artista a través de la pintura como la capacidad de asombro y sensibilidad que tenga el espectador.

Si bien la configuración semiótica del cuadro es dicente, al aplicarle una conversión de claros a oscuros se posibilita el hallazgo de elementos simbólicos interesantes de ser analizados. El pañuelo, tanto en la representación real de la pintura como en el efecto negativo, tiende a ser el elemento más llamativo de la obra, y pasa de un amarillo fuerte a un tono completamente oscuro.

Condensa este pequeño fragmento toda la simbolización del dolor al contraponerse con la cara blanquísima y la mano, delimitada por el color oscuro. Trastocando las tonalidades a través de este efecto, se puede identificar más fácilmente la figura de una mujer de entre 20 y 35 años, caucásica, delgada, con el cabello largo, ondulado y castaño. ¿A quién encarna esta joven adulta? No se sabe; podría ser una madre que tuvo a su hijo a una temprana edad y lo ha perdido, como podría ser también una hermana a la cual le arrancaron su vínculo fraternal, o la novia que ahoga en lágrimas la pérdida del amado, o la amiga fiel que jamás volverá a conversar con su confidente.

Ella puede ser todas y, al mismo tiempo, ninguna: no es más que una figura de cabello largo. Su identidad y sus expresiones encarnan una ausencia que, de forma ambivalente, está presente: su materialidad está ahí, se puede intuir su historia, mas nunca se tendrá una certeza, sino que todo queda a la deriva, a la imaginación del espectador.

Las delicias 5 (1996)²⁷: la frialdad de los colores negros y azules (en cualquiera de sus tonalidades) y la fuerza de un amarillo claro son las encargadas de dar vida a los trazos que configuran esta pintura de González. En el contenido de la obra finamente plasmado, salta un detalle a la vista, y es la textura trabajada, de manera tal que se perciben unos pequeños y delgados surcos verticales de colores blanco y amarillo. Dos figuras componen la escena: un hombre con la mirada fija hacia adelante, cuyo brazo izquierdo rodea por el cuello a una figura femenina (en una intención de abrazo), permitiéndose descansar sobre el hombro izquierdo de la mujer. Ella pareciese estar apoyada sobre el lado izquierdo del rostro del hombre. La mujer cubre su rostro con un pañuelo de color amarillo, lo sostiene con su mano izquierda, ocultándose por completo.

²⁷ Ver tablero 7.

Tres líneas curvas, de color azul claro, dibujan los ojos y la boca del hombre; el mismo color delimita la camisa de su cuello, que, igual que la cara, está trazado con azul oscuro. Un color azul un poco más claro que el tono que se le ha dado a la piel del hombre y que, a su vez, es más oscuro que el de la camisa nos indica el puño que delimita el final de esta; luego se encuentra la mano (solo se representa media mano, los dedos no están presentes), que oculta un tercio de la cara de la figura femenina.

El cabello de la mujer se independiza del fondo de la pintura al estar plasmado desde un tono azul un poco más oscuro que el que da forma a la figura masculina, lo cual hace que la mujer resalte en el primer plano de la escena. Además, el rostro de ella es de un color salmón claro, y su piel parece un poco manchada: se advierten breves toques de violeta, que, al mezclarse con el color amarillo del pañuelo, provocan la aparición de unos visos amarronados. Predomina entonces en la obra una gama de azules oscuros, contrastados con lo cálido de la piel de la mujer y lo vibrante del amarillo del pañuelo.

El espectador ve, de entrada, el pañuelo y la cara de la mujer, y a partir de ahí se hace consciente de la silueta femenina; seguidamente, advierte la presencia masculina, cuya figura pareciera rodear a la primera con un abrazo. El tono azul claro que da forma a los ojos y la boca del hombre evoca lo difuso —esté o no esté presente—, la distancia, la frialdad, lo que se halla distante; pareciera entonces que este fuese un cuerpo inerte, que estuviese lejano. La semiosis que aquí se plantea da cuenta del dolor que expresa la artista en su obra, y mucho más cuando decide autorretratarse —*Autorretrato llorando* (1997)— con el fin de definirse como el dominio destino de la metáfora del dolor que vive el pueblo colombiano en medio del conflicto armado, situación que se reitera con la serie de *La piedad* (2005)²⁸.

²⁸ Ver tablero 7.

Sin duda alguna, el azul un poco más claro que traza los cabellos, sumado a la calidez del rostro, hace sentir que la mujer está viva, que está cercana al espectador. El caso contrario ocurre con la representación masculina: los colores fríos remiten a su ausencia, a su falta de vitalidad. La dualidad se hace presente en el cuadro a través de la interpretación de la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, lo femenino y lo masculino, lo oscuro y lo claro; polos opuestos que se necesitan, que conforman el todo dentro de la obra.

Observando detalladamente la pintura, es indicado señalar la inexpresividad del rostro masculino: es seco, vacío, indistinto a la emotividad expresada por el rostro femenino. De ahí la idea de que el hombre, en la pintura, no es más que la representación de la memoria evocando el recuerdo de un ser querido distanciado, ausente, perdido, desaparecido. Lo observado en esta obra es un fiel

retrato de las cientos de víctimas que ha dejado el conflicto armado en ese país.

A modo de conclusión: el dolor como presencia indéxica de la violencia colombiana en el arte de González

El dolor se comprende como el agente semiótico de todas las memorias retratadas en las obras y series mencionadas hasta el momento. La gestualidad de esta emoción funciona como la propuesta plástica con la que la artista busca desplazar las razones gnoseológicas de los argumentos con los que se nombra el arte pop en la contemporaneidad. González controvierte los planteamientos con los que artistas como Andy Warhol (1928-1987) y Roy Lichtenstein (1923-1997) intentan ensalzar los valores pictóricos de la producción industrial que caracteriza las manifestaciones artísticas de segunda mitad del siglo XX, y lo hace con el fin de proponer un escenario de reflexión sobre las formas habituales y estructurales que ha asumido un país como Colombia al estar existiendo —sintiendo, pensado y actuando— en guerra por más de ocho décadas.

Es en este punto donde las obras de González se acercan de manera gnoseológica al arte en la contemporaneidad. No se está, pues, ante la estética de los postulados kantianos, bajo el reconocimiento del valor de la obra y una preponderancia de la experiencia conforme a los cánones de belleza de los siglos XVIII y XIX, en el reconocimiento de connotaciones idealistas y románticas. Por el contrario, se está ante la experiencia como agente semiótico que involucra tanto al artista como al ciudadano en el proceso de significación de la obra; una experiencia de carácter dialógica e indicial que confronta esta acepción estética del pasado para suscitarla y entenderla como escenario de acciones que movilizan hacia la apreciación analítica de esa carga semiótica, como la comprensión del sentido de una emoción de quien vive el conflicto, de quien configura su experiencia bajo el reconocimiento del *otro como sí mismo*. En definitiva: de quienes hacemos parte de esta guerra. Así, podemos hablar de una traslación de carácter metafórico entre *apreciar la obra por sus valores plásticos* y *sentir la existencia del otro a través de la obra*.

González antepone la emoción como una forma de configurar esta estética relacional entre su estilo pictórico y la denuncia social, y en la cual la emancipación de los valores pictóricos que siempre han caracterizado el arte pop permite desvirtuar el lugar del artista como un solo creador de experiencias que estimulan la percepción del sujeto que interpreta la obra. En este sentido, para González, el artista pop se configura como aquel sujeto que interpela un acto de comprensión sensible y que busca marginalizar su acción plástica de toda afiliación a una técnica, un estilo o un cuestionamiento conceptual para

privilegiar el acto de recordar, rememorar y no olvidar a quien es merecedor de la obra en sí y para sí misma: la víctima. Se trata de un acto pictórico que, sin perder el entusiasmo y la explosión del color que tanto caracteriza esta tendencia en los artistas contemporáneos, termina por otorgarle sentido a la existencia de quien pereció en medio de un conflicto, como presencia indicial de lo que sucedió en Colombia, y con el fin de recordar para no volver a repetir.

Referencias bibliográficas

Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (Universidad de los Andes), 2018. *Catálogo Razonado Beatriz González*. [en línea] Disponible en: <<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>> [Consultado el 22 de octubre de 2018].

Cid Jurado, A., 2017. *La imagen política: estudios desde la semiótica visual*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Xochimilco).

González, B., 2018. *Comunicación personal*. Medellín: Universidad de Antioquia.

González, B., 2014. Beatriz González, de la sonrisa al dolor. *El Tiempo*. 29 de septiembre de 2014. Disponible en: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14611537>> [Consultado el 21 de octubre de 2018].

Krauss, R., 2003. *Notes on the Index. Part I: Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Cornualles: Blackwell Publishing.

Lotman, Y., 1996. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Traducido del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

Malagón, M., 2010. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Artes Editorial.

Roca, J. y Suárez, S., 2012. *Transpolítico: arte en Colombia, 1992-2012*. Bogotá: Lunwerg.

Rodríguez Dalvard, D., 2000. Sin máscaras. *Semana*, [en línea] Disponible en: <<https://www.semana.com/nacion/articulo/sin-mascaras/44478-3>> [Consultado el 13 de abril de 2017].

El presente artículo es producto de la investigación doctoral denominada *¿Cómo se construye el sentido de la violencia en el arte colombiano? Análisis semiótico e histórico de las obras de la maestra Beatriz González del periodo 1989-2009*, tesis aprobada y sustentada. Texto enviado en categoría de artículo de reflexión.

Tablero 9.



1



2



3

Obras

1. *Genova Arceles* (1986).
Acrylic on canvas, 150x100 cm.
Colección Simoes, MAPM 1986
2. *Andrés* (2008).
Beatsky González.
Oleo sobre lienzo, 150x100 cm.
3. *Retrato con florero de vidrio* (2009).
Beatsky González.
Oleo sobre lienzo, MAPM 2009.

Obras



1



2



3



4



5

Referentes

Referentes

1. *Alta tasa de homicidios que se le pudo atribuir al gobierno nacional* (1996).
El Tiempo.
11/06/1996
2. *Arrecia especial para el Caguán* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996
3. *Caracoles biográficos* (2008).
El Tiempo.
2008
4. *Arrecia juicio clase en crímenes por tierra* (2008).
El Tiempo.
20/11/2008
5. *Arrecia juicio clase en crímenes por tierra* (2008).
El Tiempo.
20/11/2008

Jorge Eduardo Urueña López, Doctor en Artes y profesor de la Facultad de Artes en la Universidad de Antioquia (<<https://orcid.org/0000-0001-8068-952X>>).