

LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO,

**Conversaciones con
Beatriz González**

Bogotá 1990 - 2009

Exponer : exhibir, dejar ver, poner en evidencia, mostrar, hacer visible, presentar, manifestar, comunicar, dar a conocer, enseñar, proponer, tomar riesgos...

Beatriz González ha sido una figura relevante para una generación de artistas y curadores colombianos, no sólo por la importancia de su trabajo artístico sino también por su rol en la enseñanza. La transmisión del saber ha sido una labor fundamental que ha asumido de forma crítica e incisiva fuera de las aulas universitarias. Nunca ha enseñado la pintura, el grabado o el dibujo, su interés trasciende cualquier técnica u oficio y va encaminado más bien hacia el conocimiento y el debate; a la necesidad de generar ideas y estimular un pensamiento crítico frente al contexto en el que se vive. González, desde el museo ha sido pilar de una generación de artistas, críticos, curadores pero también filósofos, biólogos y hasta rockeros, que han participado activamente en sus investigaciones, propuestas curatoriales. Esta entrevista reúne dos conversaciones, la primera de 1990 y la segunda de 2009, que abordan diferentes temas que giran alrededor del museo, la exposición, la enseñanza del arte y su función política.

Desde el auge de las exposiciones universales en las primeras décadas del siglo XX, que contribuyeron a que la exposición fuera considerada como una entidad autónoma que podía ser utilizada por el museo como medio de comunicación con el público y de lectura de las colecciones, ésta ha sido sujeto de múltiples reflexiones que van, entre otras cosas, desde su planeación, diseño, evaluación, alcance mediático, financiación, hasta su relación con el público y claro está con los artistas. El trabajo de Beatriz González en el Museo Nacional de Bogotá y en la Biblioteca Luis Ángel Arango, se ha caracterizado por el deseo de convertir la exposición en un espacio para la investigación, una fuente de conocimiento que se pueda transmitir al público generando cambios fundamentales en la manera de pensar, hacer o ver este medio. El lugar especial otorgado al trabajo con el público ha propiciado un espacio más dinámico, plataformas para la discusión, la evaluación y la experimentación que han generado necesariamente la creación de grupos de guías e investigadores.

Beatriz González¹: Empecé a trabajar en óleo sobre lienzo y el resultado me tenía muy descontenta, eran cuadros bonitos, bien pintados pero en cuanto al espacio no estaban bien logrados. Había un conflicto entre el volumen y la manera como yo lo estaba dando. Botero era un pintor que ya existía y yo personalmente no quería hacer gordas, no se podía copiar la línea de un pintor que uno admiraba. Sin embargo, la manera como trabajaba los fondos me interesó y por ahí me encaminé: hacer fondos planos. Para *Los Suicidas del Sisga*, empecé utilizando recortes de fotografías de periódicos y encontré la manera de hacer caras que no eran Botero pero se emparentaban con el gusto popular. Fue algo casual que no estaba buscando pero que me satisfacía. A través de ese gusto popular me dirigí hacia las láminas Molinari. Yo trabajaba las láminas al óleo y no era lo mejor, así que lo dejé de lado para buscar los colores de las láminas. De esa manera llegué a la lámina de metal en una búsqueda de cosas populares. En los almacenes de construcción veía las camas y pensé que algún día iba a comprar una. En ese momento estaba trabajando en dos dimensiones (láminas de metal con esmalte sintético). Un día compré la cama sólo por el gusto de tener una, en el taller la armé y tuve una sorpresa maravillosa: tenía pintado al señor de Monserrate y la lámina era del mismo tamaño de la cama, un milagro que me hizo el señor de Monserrate (risas). Quedaba como

1 Entrevista realizada en Bogotá, noviembre de 1990

acostado. De allí salió lo que podía ser una teoría: todos los que estaban acostados debían estar en la cama, todo lo que se ponía sobre una mesa (bodegones, gatos) y todo lo que uno guardaba como retratos de Jorge Eliecer Gaitán, santos, el papa... en mesas de noche. Era una teoría simplista pero tenía que ver con algo que me impresionaba y fascinaba cuando era pequeña. La gaseosa Leona pura tenía una botellita y esa botellita otra y otra; era la botella en la botella en la botella y eso a los cinco años me fascinaba. Se trataba entonces de encontrar un lenguaje que me había seducido en la infancia. Ese fue el comienzo de los muebles, el azar que coincidiera un cuadro que ya tenía hecho con la cama que acababa de comprar.

¿Cómo fue la transición hacia las cortinas de plástico?

BG: De los muebles pasé a los objetos y las cortinas creo que las encontré a través de los puestos de dulces de la avenida Jiménez de Quezada. Entre los dulces tenían el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en un tomo de la enciclopedia Salvat que vendían ahí, pero estaba tan desteñido que parecía una carpa de circo y ahí empecé a hacer las cortinas. También por asociación: lo que pareciera cortina vieja, cualquier cuadro de la pintura universal que me pareciera telón de fondo lo pintaba en la cortina. El plástico apareció después de esos telones. Viajé a París y en l'Orangerie viendo las Ninfas vi venir unos japoneses y pensé como se pondrían de felices de ver esa maravilla,

salí pero me devolví con curiosidad a ver qué hacían y estaban comiendo papas fritas. Llegué luego a Colombia con la obsesión de hacer una cortina de plástico con las *Ninfeas* de Manet. De esa cortina hice un boceto que llevé a una fábrica de cortinas pero me dijeron que ya tenían sus diseñadores, así que decidí pintarla yo misma con colores ... medía 20 metros. Se colgó en la Galería Garcés Velázquez de Bogotá y se veía muy bien.

¿Cómo reaccionó el público? Porque sabemos que a veces es un poco reticente a lo que no es pintura o escultura formales.

BG: Hubo un gran rechazo, obviamente no se vendió, poca gente valiente se anima a comprar una cama y cuando la compran le quitan la pintura y la cuelgan en la pared para volverla cuadro. Quiero aclarar que estos muebles no son para usar, particularmente las mesas, que no existían en el mercado. Yo diseñé una y la mandé construir en la fábrica. Son muebles grandes nada confortables. No me interesa que los objetos sean utilitarios.

¿Nada de lo que has hecho?

BG: Excepto las cortinas de Turbay. Además los objetos no los considero esculturas sino pinturas. Yo lo que estaba buscando eran los grandes marcos de la colonia y de esa manera me fui acercando a esa cosa más plana que eran las

cortinas, cubrelechos de seda, telones, que hacía en el 78 y que eran utilitarios.

¿Y el papel de colgadura?

BG: No, ese no era realmente de colgadura porque era impreso en serigrafía con la imagen del indio amazónico, pero no era adecuado para colgar, le faltaba el pegante.

¿ Volviendo a las cortinas, por qué decidiste poner a Turbay? Presidente de Colombia en ese momento.

BG: Por la misma asociación de la cama en la cama; recorté una foto del periódico en la que salía Turbay en una fiesta, era una foto muy plana. Porque Botero es el volumen gordo y a mí me interesa el volumen plano y era precisamente la imagen de Turbay. Y en esa foto, que era muy particular, había detrás una cortina. Parecía pintado sobre ella. Decidí hacer una serigrafía y después vino la idea de la cortina. Fue un trabajo bastante duro porque durante un mes estuve haciendo los acetatos del tamaño en que iban a ser impresos en una fábrica de estampado. Fue un trabajo largo y complejo. La cortina retomaba entonces el mismo principio de las camas.

Pero una connotación diferente porque el personaje era el presidente de la República.

BG: Si y era en pleno gobierno represivo, desde el momento en que empecé a hacer los dibujos de Turbay entendí que yo no podía hacer más obras de la pintura universal, que mi temática tenía que partir hacia un lado y tener más conciencia crítica ante los acontecimientos que estaban sucediendo.

Hablar de política en el arte es difícil hasta puede llegar a ser una limitante.

BG: Cuando se piensa en artistas políticos está por ejemplo Goya, yo creo que lo que le resta universalidad al arte es el lado realista socialista, como en el muralismo mexicano en el que se glorificaba y pretendía enseñar una doctrina política, convenciendo. Mi trabajo es más hacia el lado crítico de la situación.

¿Como la caricatura?

BG: Si, si se toma un momento particular de un país; no! pero tampoco porque la caricatura tiene su intención. Guardando las distancias si me identifico mucho con Goya, el pintó a la reina María Luisa como era: fea, a Carlos IV y toda la familia. Cuando presenté en Bucaramanga el retrato de la familia de Turbay me sentí haciéndola como era. Pero ahí no había intención de burlarme de ellos o ridiculizarlos, eso no me interesa que es distinto de la intención del caricaturista. Estoy convencida de que hay

que ser consciente del momento histórico pero no me interesa adoctrinar.

Escuché a Botero hablando del precio millonario en que se vendió una de sus obras en una subasta. ¿No te preocupa no batir esos records?

BG: Luis Caballero decía que Botero había sido más inteligente que yo porque había tomado parámetros universales para pintar: la familia protestante de Bello o Envigado, y tiene un sistema de expresión, una pintura al óleo que la gente va a aceptar y a sentir placer de tenerlo. Lo mío es como sentarse en una puntilla porque no busco placer, eso no me interesa. Botero si lo busca y a veces se le va la mano.

¿Consideras la enseñanza como una parte de tu trabajo artístico?²

BG: Creo que son dos campos muy separados, es cierto que enseñar me hace pensar, pero no en mi obra. Para mí es muy difícil creer que una obra salga de ahí, sin embargo tiene algo ahí... Una vez estudié matemáticas y fui muy buena, estudié metafísica tres años y fui muy buena ; entonces no creo que las cosas estén desconectadas. Cuando puedo elaborar una obra, que la elaboro muchas veces pensándola, empiezo a pintar, voy caminando del

2 *Entrevista realizada en Madrid, Julio 2009.*

estudio a la casa y de la casa al estudio y voy pensando y me doy cuenta ah ! esto es por acá. Yo creo que lo que está conectado es la elaboración del pensamiento, pero ya comunicar conocimiento es una cosa independiente.

Lo planteaba porque en tu trabajo artístico hay también un deseo de contar la historia, de dar un punto de vista con relación a una historia que está sucediendo. No veo tan alejado lo uno de lo otro...

BG: Si, creo que se complementan, pero para mi la obra de arte es tan independiente de lo que representa comunicar conocimiento, que más bien creo que la obra de arte me ayuda a la enseñanza. Es al revés el proceso...

¿En qué sentido ?

BG: Por ejemplo la conferencia que acabo de dictar en Cádiz³ es una obra maestra, porque yo no me resigno a contar lo mismo siempre, de manera que pienso en cómo lograr que eso sea eficaz. Entonces me invento los temas, casi teatrales. La gente estaba sorprendida porque nunca había oído hablar de Mutis así. Llevé una carta de un sueco y empecé a examinarla palabra por palabra ; y la respuesta de Mutis. El dice por ejemplo : « amaestrar », ¿qué es amaestrar ?; la gente estaba muy interesada. Cada vez que

³ *Arte y Ciencia en la Expedición Botánica Novogranadina, Universidad de Cádiz, 1.07.09.*

dicto una conferencia quiero hacer una presentación muy distinta de « vamos a contar quién es este señor ; cuál es la historia... » hay una creación en cada conferencia... es al revés !

Esto también puede estar influenciado por el arte, el performance, fluxus...

BG: Creo que si, pero lo que creo es que tengo una parte creativa que fui desarrollando a lo largo de la vida por la misma timidez y eso lo aplico a la conferencia.

Finalmente nunca has sido profesora de Bellas artes, de pintura.

BG: No, nunca he querido, me han llamado varias veces y yo digo que cuando tenga 80 años ; que ya sepa que sé (risas) puedo enseñar. Porque soy muy brusca, si no me gusta una cosa lo voy diciendo, soy muy crítica. Eso es de pronto un defecto, voy diciendo lo que pienso y me da mucho miedo afectar a los jóvenes ; porque uno los marca de por vida. Fíjate que cuando corregía a Andrea Echeverri...⁴

se volvió cantante ...

BG: ... ella dice que fue maravilloso, yo creo que es en

⁴ *Cantante del grupo Aterciopelados de Colombia*

su imaginación, yo fui muy brusca. Cuando corrijo algo, cuando me mandan una tesis, me sale una violencia crítica terrible. Cuando en los ochenta me dió por escribir crítica de arte, porque había un vacío, era muy fuerte, acababa con los salones, era muy dura. Así que me da mucho miedo que si uno se instala en una universidad a dictar clases de arte pues puede acabar con los alumnos. Lo que me gusta es dictar cursos de conocimiento pero no juzgar la obra.

Tu labor pedagógica siempre se ha situado fuera de la universidad, ha estado siempre en el museo, generando su propio espacio.

BG: Si, a lo que más me he dedicado es a los museos y cómo los museos se convierten en fuente de conocimiento. La investigación en los museos es dinámica, no creas que encuentras un dato de una pieza y ya se quedó con esa ficha. El dinamismo era la base de mi oficina y siempre he dicho que la curaduría es investigación. Cuando llegué al Museo Nacional en Bogotá todo estaba por hacer, había 16000 piezas sin investigar.

No es un museo de arte contemporáneo...

BG: Para nada, sin embargo conseguimos piezas de Miguel Ángel Rojas y de otros jóvenes pues todo se había quedado en los cincuenta.

Muchos de tus alumnos no fueron necesariamente artistas o curadores, también filósofos, abogados, biólogos, etc.; ¿por qué crees que se han acercado?

BG: Tal vez porque los tipos de investigación varían. Tengo un espectro muy amplio, no hablo sólo de historia del arte, también me interesa mucho la ciencia, la caricatura, la política. Hay grandes discusiones. Ahora estuve en la Universidad Nacional participando en unas conferencias con personas de otras disciplinas: economistas, constitucionalistas, filósofos, etc. . está muy bien poder situar la caricatura, por ejemplo, en un contexto más amplio...

Estaba leyendo un texto de Martha Rosler acerca del arte como compromiso político en el contexto de los setenta y se preguntaba si su trabajo tenía que reflejar ese compromiso. ¿Qué piensas acerca de esto con relación a tu trabajo?

BG: En un momento dado me sentí idiota haciendo variaciones de las obras de arte universales, las veía sin sentido, las mesas con Cézanne... era tan bobo, que empecé a hacer unas serigrafías que tenían otro tipo de temas. Para mi fue definitiva la llegada del gobierno de Turbay porque me di cuenta que como artista debía tomar una posición ética, de decir esto es inmoral, decirlo de alguna manera. Yo decía que quería ser como Goya:

el pintor de la corte, y empecé a pintar al presidente en vacaciones; casi todos los días hacía un dibujo. De ahí salió toda la serie de Turbay, me comprometí políticamente como para hacer sufrir al presidente en cierta forma (risas), no era propiamente una cosa de denuncia; era mostrar al personaje.⁵

A través de ese personaje se expresaba el malestar de una época, volvemos a la importancia de la historia y de cómo el artista se posiciona frente a una realidad que le cae encima.

BG: Claro, como es contemporáneo aún no alcanza a ser historia, por ejemplo la obra “Señor presidente, que honor estar con usted en este momento histórico” 1987, que ahora ya es histórica, en ese momento era una obra de ironía. Cuando dije que con el Palacio de Justicia⁶ la obra de cualquier artista se había dividido en dos, era eso, era necesario reaccionar, era un quiebre en mi carrera.

⁵ *Este gobierno en particular es retratado por Beatriz González en muchas de sus obras en las que tomó como modelo la figura de Julio César Turbay, presidente de Colombia de 1978 a 1982, y su familia, plasmándola en cortinas, televisores, haciendo una crítica mordaz del personaje y de su mandato.*

⁶ *En 1985 un comando del M19 (movimiento guerrillero ya desmovilizado) toma el Palacio de Justicia con más de 350 rehenes. El ejército rodea el edificio, inicia una retoma con tanques que entran en el edificio. Más de 50 muertos, además de heridos y desaparecidos entre civiles, magistrados y guerrilleros fueron el resultado de esta masacre.*

María Inés Rodríguez
Curadora en jefe MUAC, México
Octubre 2012

