



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTE.
DOCTORADO EN ARTES.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA.

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN
ARTE Y POLÍTICA.

TÍTULO DEL TRABAJO
¿CÓMO SE CONSTRUYE EL SENTIDO DE LA VIOLENCIA EN EL ARTE COLOMBIANO?
ANÁLISIS SEMIÓTICO E HISTÓRICO DE LAS OBRAS DE LA MAESTRA BEATRIZ
GONZÁLEZ REALIZADAS ENTRE LOS 80'S Y 90'S

JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ.
CANDIDATO A DOCTOR EN ARTES.

DIRECTOR DE TESIS DOCTORAL
MARIO ALEJANDRO MOLANO VEGA, Ph.D.
DOCTOR EN FILOSOFÍA.

CO-DIRECTORA DE TESIS DOCTORAL
NEYLA GRACIELA PARDO ABRIL, Ph.D.
DOCTORA EN CIENCIAS DEL LENGUAJE.

NOMBRES DE LOS JURADOS

RICARDO MALAGÓN GUTIÉRREZ, Ph.D.
DOCTOR EN ARTES

CARLOS ALBERTO GALEANO MARÍN, Ph.D.
DOCTOR EN FILOSOFÍA

ROCCO MANGIERI, Ph.D.
DOCTOR EN SEMIÓTICA DEL ARTE

MEDELLÍN, ENERO DE 2019

Preliminares

*No sé qué tienen las flores, llorona
las flores de un campo santo.
Que cuando las mueve el viento, llorona
parece que están llorando*

Versos de la canción popular mexicana La Llorona.

Agradezco este camino a Dios, a la Virgencita, a mi familia, mi tía Rosa y mi abuela Mariana, mis ángeles en el camino. A mis colegas, maestros y a mis seres queridos, quienes siempre estuvieron allí para apoyarme en la luz como en la oscuridad.

Muchas gracias.

Tabla de contenido

Prólogo	7
Breve introducción al enfoque semiótico histórico en el abordaje de la obra de arte contemporánea de finales de siglo XX	7
Capítulo I	20
La perspectiva histórico-social del fenómeno de la violencia en relación con la producción artística en Colombia de finales del siglo XX	20
Las tipologías de violencia representadas en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX	23
Periodo 1: El arte y la violencia bipartidista.	25
Periodo 2: El arte y la violencia revolucionaria, el frente radical como solución al conflicto bipartidista	27
Periodo 3: El arte y la violencia en la era del narcotráfico	28
La violencia colombiana contada por los jóvenes artistas de los años noventa	32
Los artistas de Marta Traba: Enrique Grau, Fernando Botero y Beatriz González y la violencia del conflicto armado colombiano	35
Las imágenes discursivas que aguardan en las obras de Beatriz González y su relación con los periodos de la historia del arte y la violencia en Colombia.	41
Capítulo II	45
La perspectiva semiótica y estética de la contemporaneidad en el estudio del arte de Beatriz González y sus correlatos con el fenómeno de la violencia en Colombia	45
La obra de González como referente del arte contemporáneo en Colombia.	50
La teoría conceptual de la metáfora expresada en los textos artísticos contemporáneos	55
La configuración del sentido en la obra de BG como texto artístico en el conflicto armado colombiano.	65
La construcción del sentido en las propuestas del texto artístico de González.	67
La Semiótica de la Cultura en la configuración del texto artístico de González: la estetización de la violencia de los 80's y 90's en Colombia	75
La práctica de significación como agente de transformación del universo semiótico del artista	81
Las nociones del texto artístico en Yuri Lotman y su relación con el arte pictórico	83
La estructura del texto artístico: la obra pictórica de arte	86
Antecedentes de los estudios semióticos y discursivos en las propuestas artísticas contemporáneas en Colombia	88
Capítulo III	102
La perspectiva histórico-artística de Beatriz González y la producción de arte después de la mitad del siglo XX en Colombia	102

Beatriz González y el contexto histórico y artístico de la época: su obra en medio del conflicto armado colombiano	107
Metáforas en el arte colombiano: entre el arte de vanguardia y el arte indéxico relacionados con el fenómeno de la violencia.	113
Beatriz González: entre el expresionismo y la <i>indexicalidad</i> del fenómeno de la violencia.	124
Las metáforas de la vida cotidiana en Beatriz González: representación de la víctima y el verdugo	134
Las Delicias y Los Dolores en Beatriz González: representación del dolor en sus obras.	138
Del grito a la impavidez: la desesperanza y la pérdida de la identidad en la víctima.	159
¿Cómo se relacionan las propuestas curatoriales de Beatriz González en la configuración del sentido de la violencia en Colombia?	169
Reflexiones sobre los discursos históricos, el sentido y los objetos en las obras de Beatriz: ¿un camino hacia la memoria de las víctimas?	175
Capítulo IV	182
Reflexiones sobre los procesos de creación de Beatriz González en la configuración de la memoria histórica y su correlación con el conflicto armado colombiano.	182
El impacto de la estrategia creativa de la maestra González en la configuración del sentido del dolor y el sufrimiento para una memoria del conflicto.	184
¿Cómo se activa en el espectador la memoria visual del conflicto armado? El carácter polémico de las obras sobre la violencia	193
Una apreciación del concepto de memoria en el arte de González.	201
Capítulo V	210
A manera de conclusión: consideraciones sobre el arte, la estética y la semiótica contemporáneas. El horizonte histórico y memorial de la violencia en Colombia.	210
El carácter estético de la memoria en las Obras de Beatriz: relaciones de y con sentido sobre un conflicto armado.	210
Breve discusión sobre el lugar del concepto <i>lo contemporáneo</i> desde los estudios semióticos, estéticos y artísticos: la textualidad y multimodalidad de la obra.	217
BIBLIOGRAFÍA	230
ANEXOS	239

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico (1987-I) y (1986-II)	106
Ilustración 2. Esquema para el análisis de la metáfora conceptual.	110
Ilustración 3. Tablero de obras y recortes de prensa 1.	112
Ilustración 4. Tablero de obras 2.	119

Ilustración 5. Tablero de obras 3.....	123
Ilustración 6. Tablero de obras y recortes de prensa 4.....	127
Ilustración 7. Tablero de obras y recortes de prensa 5.....	131
Ilustración 8. Tablero de obras y recortes de prensa 6.....	137
Ilustración 9. Tablero de obras y recortes de prensa 7.....	139
Ilustración 10. Tablero de obras y recortes de prensa 8.....	143
Ilustración 11. Tablero de obras y recortes de prensa 9.....	155
Ilustración 12. La topicalización en el ejercicio curatorial de los 90's en Colombia.....	172
Ilustración 13. Bases fundacionales de la metáfora conceptual. Fuente: elaboración propia.....	174
Ilustración 14. Tablero de obras 10.....	190
Ilustración 15. Tablero de obras y recortes de prensa 11.....	192
Ilustración 16. Tablero de obras 12.....	195
Ilustración 17. Tablero de obras 13.....	199
Ilustración 18. Tablero de obras y recortes de prensa 13.....	203

Tabla de Anexos

Anexo 1 Políptico de Lucho: La Aclamación.....	240
Anexo 2 Señor presidente que honor estar con usted en este momento (1989).....	241
Anexo 3 Apocalipsis camuflada (1989).....	242
Anexo 4 Pancarta Mortal (1990).....	243
Anexo 5 Una golondrina no hace verano (1992).....	244
Anexo 6 La pesca milagrosa (1992).....	245
Anexo 7 Galán (1992).....	246
Anexo 8 Descendimiento con palma bayoneta (1992).....	247
Anexo 9 Tapen, tapen (1994).....	248
Anexo 10 Entreacto (1994).....	249
Anexo 11 Las Delicias 2 (1996).....	250
Anexo 12 Las Delicias 3 (1996).....	251
Anexo 13 Las Delicias 5 (1996).....	252
Anexo 14 Las Delicias - sin título (1996).....	253
Anexo 15 Máteme que yo ya viví (1996).....	254
Anexo 16 Máteme que yo ya viví 2 (1996).....	255
Anexo 17 Máteme que yo ya viví 3 (1996).....	256
Anexo 18 Máteme que yo ya viví 4 (1996).....	257
Anexo 19 Contra-Paeces (1996).....	258
Anexo 20 Población civil (1997) y El paraíso (1997).....	259
Anexo 21 El silencio (1997).....	260
Anexo 22 Autorretrato llorando (1997).....	261
Anexo 23 Todos murieron carbonizados (1999).....	262
Anexo 24 Pescador pescado (2000).....	263
Anexo 25 Dolores (2000).....	264
Anexo 26 Ventana entreabierta (2001).....	265
Anexo 27 Boceto para papel de colgadura (2001).....	266
Anexo 28 Boceto de Dolores (2001).....	267

Anexo 29 Lapida No. 1 (2002).....	268
Anexo 30 Pásenlos a la otra orilla 2 (2003)	269
Anexo 31 Pásenlos a la otra orilla 3 (2003)	270
Anexo 32 Pásenlos a la otra orilla 4 (2003)	271
Anexo 33 Pásenlos a la otra orilla 5 (2003)	272
Anexo 34 Registro visual de Auras Anónimas (2009).....	273
Anexo 35 Registro visual de Auras Anónimas – toma de frente (2009).....	274
Anexo 36 Ficha de Político de Lucho: La Aclamación (1989).....	275
Anexo 37 Ficha de Señor presidente que honor estar con usted en este momento (1989)	276
Anexo 38 Ficha de Apocalipsis camuflada (1989)	277
Anexo 39 Ficha de Pancarta Mortal (1990)	278
Anexo 40 Ficha de Una golondrina no hace verano (1992).....	279
Anexo 41 Ficha de Pesca milagrosa (1992)	280
Anexo 42 Ficha de Galán (1992)	281
Anexo 43 Ficha de Descendimiento con palma bayoneta (1992)	282
Anexo 44 Ficha de Tapen, tapen (1994)	283
Anexo 45 Ficha de Entreacto (1994).....	284
Anexo 46 Ficha de Las Delicias 2 (1996)	285
Anexo 47 Ficha de Las Delicias 3 (1996)	286
Anexo 48 Ficha de Las Delicias 5 (1996)	287
Anexo 49 Ficha de Las Delicias - sin título (1996).....	288
Anexo 50 Ficha de serie Máteme que yo ya viví (1996).....	289
Anexo 51 Ficha de Contra-Paeces (1996).....	290
Anexo 52 Ficha de Población civil (1997).....	291
Anexo 53 Ficha de El paraíso (1997).....	292
Anexo 54 Ficha de El silencio (1997).....	293
Anexo 55 Ficha de Autorretrato llorando (1997).....	294
Anexo 56 Ficha de Todos murieron carbonizados (1999)	295
Anexo 57 Ficha de Pescador pescado (2000).....	296
Anexo 58 Ficha de Dolores (2000)	297
Anexo 59 Ficha de Ventana entreabierta (2001).....	298
Anexo 60 Ficha de Boceto para papel de colgadura (2001).....	299
Anexo 61 Ficha de Boceto de Dolores (2000)	300
Anexo 62 Ficha de Lapida No. 1 (2002).....	301
Anexo 63 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 2 (2003).....	302
Anexo 64 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 3 (2003).....	303
Anexo 65 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 4 (2003).....	304
Anexo 66 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 5 (2003).....	305
Anexo 67 Ficha de Auras Anónimas (2009).....	306
Anexo 68 Entrevista a la Maestra Beatriz González.....	307

Prólogo

Breve introducción al enfoque semiótico histórico en el abordaje de la obra de arte contemporánea de finales de siglo XX

Parece que fuera ayer cuando Ricoeur (1995) comenzó a escribir sobre lo que se entiende por estar vivo a través del lenguaje, otorgándole un lugar a la *Metáfora Viva* y cuando la pregunta por el sentido del lenguaje cobró vigencia después de medio siglo de haber estado vinculado, de manera indeleble, a los movimientos academicistas y de ciencia provenientes del estructuralismo. Ricoeur (1995), tomando los planteamientos de Northrop Frey (1963), plantea deslindar los horizontes del objeto de estudio en el signo, más allá de las fronteras de la lingüística descriptiva con la que Saussure (1982) había descrito el código/la lengua, y así comprenderla como unidad de análisis en las líneas o ramas de la sociología clásica en Durkheim.

Con esta dicotomía (significante/significado) fundamental se conectan varias distinciones secundarias. Un mensaje es individual, su código es colectivo. (Fuertemente influido por Durkheim, Saussure consideró que la lingüística era una rama de la sociología clásica). El mensaje y el código no pertenecen al tiempo en la misma forma. Un mensaje es un acontecimiento temporal diacrónico e intencional, el código es un conjunto de elementos sincrónico, anónimo y no intencionado. (Ricoeur, 1995, p. 17)

El signo se había convertido en un escenario cerrado, unívoco que solo podía ser comprendido desde el valor -sentido en Saussure (1982)- según el sistema de la lengua en el que se inserta. Aún, en pleno desarrollo del siglo XXI, quedan preguntas abiertas tales como: ¿De qué manera se construye el sentido en otros sistemas de significación diferentes a la lengua? ¿Existe la posibilidad de encontrar el sentido como una capacidad humana con la cual los objetos existen en una realidad social? ¿Cómo la construcción del sentido está por encima de una sola configuración material e histórica del objeto?

Las artes contemporáneas son escenarios prolijos para comenzar a llevar a cabo discusiones alrededor de estos interrogantes, especialmente en los estudios socio-críticos del arte en la contemporaneidad cuando Danto (1999), a finales del siglo XX, se propuso reconstruir el concepto de “arte” a partir de los pronunciamientos que tanto él como Belting

(2007) hacen sobre los cambios históricos y las razones por las cuales se producen los objetos que guardan un valor -sentido- para sus creadores. Específicamente Belting (2007)¹, en sus entrevistas en la primera década del siglo XXI define al arte como toda “manifestación” que posee un valor -sentido- y que se encuentra vinculado al “cómo” - proceso, material y forma- dentro de la producción del objeto, específicamente cuando se refiere al objeto visual: la imagen.

La obra no solo es una constitución formal de signos que proceden de un productor y su racionalidad del proceso, también es resultado de la aplicación de un medio o soporte que transfiere su sistema de producción a la configuración de la expresión en el artista (estilo) y así mismo las difunde en un medio específico, que para esta época el medio se definía según las interacciones que se presentaban entre el artista y el mundo exterior.

(...) una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. (Belting, 2007, p.14 En: Korstanje, 2008, p.3)

De igual manera, las imágenes que hacen parte de la era del arte, más allá de ser catalogadas por la historia como arte después del siglo XV (1400 d.C.), pueden ser comprendidas como producciones simbólicas: sensibles y emotivas, dado que la lógica de su producción responde a otros intereses diferentes a los que ha denominado el arte en su camino a la teorización de su objeto. La imagen no se llevó o lleva a cabo con el fin de constituirse en referente histórico de la humanidad, la imagen fue rastro de una experiencia sensible de quien se acercó o se acerca a ella.

En este punto, retomando a Belting (2007), estas imágenes expresan una afiliación emocional y sensible a una doctrina o forma de sentir. El papel que juegan estas en el colectivo de las personas de aquel periodo (1400 d.C.), y en especial en la configuración del discurso histórico en la humanidad en general, se difundió como una práctica estética, social y cultural legítima para quien interpreta la realidad. Se convirtió en una forma de *co*-existir en la realidad en relación con el fenómeno situado que se aborda a través de ellas.

¹ Revisar: Korstanje, M. (2008) La antropología de la imagen en Hans Belting. Revista Digital Universitaria UNAM. 9 (7), pp. 4-10.

He ahí la necesidad de entender los postulados de Ricoeur (1995), cuando se refiere a las metáforas vivas que existen en los objetos que son producto de un acto comunicativo humano, en la medida que comprende que las diferentes manifestaciones de lenguaje, entre ellas el arte contemporáneo y lo histórico en el arte. Ellas tienen la capacidad de transmitir más de un sentido. Una postura reflexiva la cual sustentó la revisión de las bases ontológicas de la crítica literaria de siglo XIX, cuando se comenzó a definir el problema de la significación de los objetos extralingüísticos entre la distinción de lo denotado y lo connotado, específicamente en el objeto estético y metafórico (Barthes, 1988).

Comprendiendo así, sin desmeritar una postura teórico-conceptual contraria al respecto, que la connotación era considerada como un sentido extra-sistémico del objeto, de la cual partían las emociones de los sujetos que se referían al objeto en sí mismo y que dicho carácter constituía la base del cuestionamiento del sentido denotativo (racional) de éste dentro de un sistema de significación específico. Es decir, la connotación se convirtió en el mecanismo de (re)significación de la denotación de la historia, nuevas narrativas – metáforas- sobre lo que es obra de arte en la contemporaneidad.

Para el 2008, siguiendo los planteamientos de Ricoeur (1995), algunos historiadores colombianos coincidieron con esta apreciación narrativa de la historia. Francisco Ortega (2008), haciendo un excursu historiográfico y una reflexión crítica a los planteamientos originarios de la Escuela de los Annales con Lucien Febvre (1933) y Fernand Braudel (1940), invita a comprender los tiempos humanos como tiempos narrativos: “el tiempo humano como una experiencia en moción” (p.46).

Teniendo en cuenta que la metáfora es la base de estas *narratividades humanas* contemporáneas, esta se convierte en el ejercicio de quien hace historia, en la medida en que la modalidad discursiva: sensible y emotiva que ofrece este recurso del lenguaje, semióticamente hablando, permite expresar el carácter temporal que se acerca de manera subjetiva a la configuración del tiempo, deconstruyendo una mirada sistémica del mismo, como lo propuso en algún momento el análisis historiográfico (Stoianovich, 1976; Braudel, 1969; Veyne, 1971 en Ortega, 2008, pp. 36-43), y proporcionándole un lugar de *estar en el mundo*, de experiencia humana a partir de la experiencia: *vivir*. La metáfora, entonces, terminó por configurarse en una de las formas de co-existir en el mundo, el punto de encuentro entre la metáfora y la imagen.

Para la obra de arte no existe una significación radical y excluyente de otras, situación que puso a muchos historiadores y críticos de arte en pleno siglo XX a cuestionar cómo se construye el sentido y su dimensión histórica en lo que se autodenomina arte contemporáneo. En este escenario se hace necesaria la comprensión de esta apertura hacia la superación de la obra en tanto entidad fundamentalmente materializada, para dar mayor participación al espectador como sujeto *co*-configurador del sentido de la obra.

Para ello fue necesario comprender y asumir la perspectiva semiótico-histórica, con el fin de comprender cómo se configura el sentido de la violencia en el arte de Beatriz González a finales del siglo XX. Es precisamente en este contexto que la obra de González se lee a través de una *estética contemporánea* (Bishop, 2006) en la cual la participación del artista y el intérprete se presenta como escenario de acciones que movilizan a la apreciación analítica de esa carga semiótica, del sentido de una emoción de quien vive el fenómeno, de quien configura su experiencia desde una actuación metafórica: bajo el reconocimiento *del otro como sí mismo* (Ricoeur, 1995).

Tanto historiadores como críticos comprenden la era del arte y su final a través de los cambios en las representaciones de las imágenes denominadas obras, asumiendo estos cambios como los puntos de giro que han marcado la historia de estas mismas. Dichas representaciones, basadas en sus diferencias de forma (producción) como de contenido (temática a reflejar), conforman múltiples narrativas, en las cuales algunos teóricos, basados en producciones artísticas como las de Robert Rauschenberg o Daniel Buren, pudiesen encontrar una no afiliación a un movimiento artístico específico, a un sistema de significación en especial, abriendo así la posibilidad a un *paroxismo de estilos*² (Danto, 1999, p. 35). Así se llega a la conclusión, de cómo el arte está comenzando un momento de re-significación de sus bases epistemológicas en favor de una construcción de un conocimiento sobre la sensibilidad y emocionalidad de quien vive y escribe su historia; donde el objetivo principal no es la naturaleza de una narrativa en particular, sino cómo se llega a una narrativa desde el reconocimiento de las formas del pensamiento en el arte, como la metáfora, en la génesis del sentido mismo:

² El paroxismo que es el momento donde la historia alcanza su momento culminante o de tensión, se denomina como un momento de hibridación donde se re-significa el arte y donde la obra llega a su máximo estado de perfección.

Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra <<muerte>>), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era esa narrativa, pero no el tema y la génesis de la narrativa. (Danto, 1999, p.26-27)

El arte sigue vivo, las metáforas que lo constituyen permiten que su valor racional y emocional se presente como bases ontológicas para la construcción del sentido en la obra. Tal como lo expresan los estudiosos del arte mencionados en líneas anteriores, el arte solo rediseña sus bases históricas a partir de la diferenciación de las narrativas que se transforman, comienzan y finalizan entre sí. En la actualidad, aún es necesario el cómo se re-significa el concepto de arte, independientemente de sus lógicas de producción o materialización.

Vale la pena recordar, que la era del arte no comenzó abruptamente en 1400, ni tampoco finalizó de golpe hacia la mitad de los años ochenta (...) Tal vez ninguno de ellos: Belting, 2007; Danto, 1999; Barthes, 1988 tuviera una idea clara de lo que tratábamos de decir con respecto a esto, ¿cómo deberíamos tenerla ahora, setenta años después? Pero ahora que Belting (2007) ha llegado a la idea de un arte anterior al comienzo del arte, deberíamos pensar en “¿el arte después del fin del arte?” (Danto, 1999, p. 26). Por lo tanto, se llega a la siguiente premisa para el desarrollo del presente trabajo: El arte como acontecimiento y no solo como hecho histórico; el arte como unidad y sensibilidad a la respuesta de lo contemporáneo, es decir, como narrativas y metáforas de lo vivido y lo sensible que asume el sujeto en sí.

El sentido se construye como una manifestación discursiva y dialéctica de lo que acontece. Todo aquello que se materializa a través de actos de expresión, como las artes visuales, plásticas y performáticas, funciona como una traducción sígnica intersubjetiva y está en permanente comunicación con el entorno. La experiencia del sujeto es necesaria para la comprensión del acontecimiento, más nunca el acontecimiento como signo, reemplazará la experiencia individual o colectiva, sólo será una forma de existencia de esta. El signo será, entonces, la forma de conocer parte de la experiencia, “la cual en su totalidad permanece de manera privada para el sujeto, pero su significación, su sentido, se hace público a través del discurso” (Ricoeur, 1995, p. 10).

Las artes nos recuerdan este planteamiento de la construcción del sentido, dado que en muchas ocasiones, a través del concepto, la forma, el material o el proceso intentan separarse de su condición formalista para tratar de materializar la subjetividad del acto mismo, en especial, cuando se trata de la búsqueda de la capacidad de transmitir más de un sentido a través de la obra. La obra es un libro abierto que se lee de múltiples maneras; críticos, historiadores y, en la actualidad, curadores de la obra intentan realizar genealogías de los sentidos que estas contemplan o inspiran. Sin embargo, el ejercicio de esta búsqueda debe explorar cómo la obra se moviliza por diferentes universos semióticos, sin desconocer la multimodalidad que está presente en ella.

El lenguaje ya no es un solo mediador de las ideas y los objetos como hechos que las contienen, es una dimensión en sí mismo de la existencia de la idea en el objeto, es un universo o sistema de significación (Lotman, 1999) en la medida que cada elemento (textos³) que expresa el objeto (fenómeno⁴) se refiere al mismo sistema teniendo en cuenta los mecanismos de traducción y transcodificación que delimitan su movimiento sígnico. La semiótica de la cultura ha funcionado como marco y enfoque teórico conceptual para el abordaje de esa dialéctica del acontecimiento, donde la realidad, como proceso de representación, resulta de la producción sígnica del objeto frente a los textos con los que se procede a la creación. Es así como la obra, en calidad de texto artístico, hace parte de la comprensión e interpretación del acontecimiento (objeto) que la vincula al sistema de significación del arte contemporáneo.

La pregunta por la construcción del sentido en la obra también cobra relevancia en la contemporaneidad, dado que se siguen buscando las formas en cómo se materializa dicho sentido, Danto (1999) propone una manera de hacerlo en la medida que plantea el concepto de *narrativa* para la denominación de cómo diferentes estilos, formas y relaciones de producción de objetos, específicamente imágenes, están intrínsecamente relacionados con un periodo histórico específico. Por ejemplo: “En la narrativa moderna, el arte va más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma

³ Revisar concepto de texto en Lotman (2011, p.47-54) o remítase al apartado 3.5. *La estructura del texto artístico: la obra pictórica de arte*. del presente documento.

⁴ La experiencia expresada a través del discurso. El lenguaje como discurso en Husserl, E. (1982) *Logical investigations*. Londres, 1979, 2.

anterior del arte.” (Danto, 1999, p. 31). En últimas, son diferentes formas con las que se construye una realidad en términos históricos, y será compromiso y responsabilidad de quien se acerca con una mirada reflexiva hacia las artes contemporáneas, cómo se concibe el sentido en el trabajo artístico llevado a cabo después de la segunda mitad del siglo XX y su articulación a los universos semióticos, coyunturales y cargados de acontecimientos, como metáforas, en los que se moviliza constantemente.

Danto (1999), tomando como analogía la historia de la filosofía de donde se parte para caracterizar ontológicamente la producción del arte, confirma que la historia se divide en tres periodos: antigua, medieval y moderna. Sin embargo, se refiere con mayor énfasis en sus últimas publicaciones a la era moderna, cuando comienza a descubrir que las producciones que se hacen al margen de este periodo poseen un estado de conciencia ulterior, el cual está definido por las estructuras de pensamiento de quienes acceden al objeto en cuestión. *“Es así como la modernidad marca un punto en el arte, en el cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se le presentaba o hubieran presentado al ojo”* (1999, p. 29). En la modernidad, las condiciones de la representación, el pensar la construcción de estilos que desmitificaran el arte como una reproducción fidedigna de la realidad, se convierte en el tema central del arte, *de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema.*⁵ La modernidad termina cayendo en el juego estilístico que tanto crítico de las formas del arte anteriores a este periodo histórico.

En Danto, la contemporaneidad no responde a la estética formal expresada por los artistas y críticos de la modernidad, este momento histórico plantea su propia narrativa, la cual confirma que “las obras de arte son significados encarnados” (Danto como se cita en Guash, 2005, p. 31). La disminución en el paroxismo de los estilos y la no uniformidad histórica de las unidades estilísticas hacen posible que el arte contemporáneo no responda a esta estética en particular y, por lo tanto, se busque insistentemente otro enfoque que permita comprender cómo se construyen discursos históricos y estéticos a partir de los sentidos que contienen los trabajos artísticos del período señalado.

Mi opinión no era que no debía haber más arte (que realmente implica la palabra «muerte»), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el

⁵ Ibíd.

que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato. (Danto, 1995, p. 27).

Esta búsqueda es una tarea inaplazable cuando el arte en la contemporaneidad, por condición *sine qua non*, posee información construida desde diferentes puntos de vista: situaciones, hechos históricos, coyunturas políticas, prácticas cotidianas, la vida de los artistas, entre otros sinfín de recursos de donde procede para culminar el acto creativo. En la actualidad se emplean diversas unidades estilísticas como bases de criterio para desarrollar un reconocimiento de lo que se produce como arte, sin necesidad de encontrar una dirección o afiliación a una narrativa en particular.

Un claro ejemplo de ello son la multiplicidad de estilos, sin consciencia alguna de ellos para su selección por parte del artista, los cuales se observan en el *pop art*, *minimalismo*, *arte povera* llamado después *Nueva Escultura* y *el arte conceptual*⁶. Una condición perfecta de “*entropía estética*” (Danto, 1999, p. 34), donde no se equipara por un cierto estilo, movimiento o periodo histórico en sí, sino por las condiciones mismas de la producción que hace a partir de ellos.

Dichas narrativas dan paso a la organización de discurso (metáforas) sobre los fenómenos que sitúa la obra en la contemporaneidad. Los tópicos que toman cada uno de estos trabajos artísticos posibilita la comprensión de la obra como texto, en la medida que esta permita construir un discurso que se considera a la vez como un acontecimiento que dialoga con el entorno o contexto en el que se produce.

Si todo el discurso de la obra de arte se actualiza como un acontecimiento, en palabras de Ricoeur (1995), este discurso será comprendido como sentido del objeto del cual procede. Significar para el artista se convierte en el reto de la creación, y que no queda concluido una vez el acto se desarrolla, sino que continúa en tanto aquello a lo que el interlocutor⁷ se refiere o intenta decir. El sentido del texto artístico que aquí se plantea está en una constante disyuntiva entre la noética, por el inestable lugar de la obra entre lo sensible y lo inteligible, y la noemática, por su carácter evolutivo de la consciencia -lo cognoscente- sobre el ser frente a sus experiencias de vida en sociedad. Se sigue con la

⁶ *Ibíd.*

⁷ Sea un intérprete de la obra en cualquiera de sus investiduras del sistema del arte en la contemporaneidad: crítico, historiador, curador, artista o espectador.

misma inquietud de Joseph Kosuth en *Studio international* 1969, en la cual se pregunta cuál es la tarea para un artista en pleno siglo XX, respondiendo al interrogante: “es investigar la naturaleza del mismo arte” (p. 34). Una naturaleza que acierta en la forma en la que se consolida: la metáfora como su capacidad de transformación del hecho al relato y viceversa.

Cuando Kosuth comenzó su travesía filosófica sobre la naturaleza del arte, específicamente en las producciones de los años sesenta y setenta, se logró percibir cómo en estas, al cuestionar los linderos de la historia del arte, se intentaron abordar nuevos límites demarcados por la realidad política del momento. El fenómeno político - ideológico cobró vigencia como objeto en el arte y de ahí se desprende una serie de metáforas con las que se busca el acto creativo: la obra de arte en sí. Un fenómeno que aún permanece como marco interpretativo de algunas manifestaciones artísticas como las de Beatriz González:

Todos los artistas de los sesenta tuvieron una sensación vivida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy. De alguna manera tal mundo no es el más sencillo para vivir, lo que explica el por qué la realidad política del presente parece consistir en trazar y definir límites dondequiera sean posibles. (Danto sobre Kosuth, 1999:36)

Es en la segunda mitad del siglo XX, específicamente en los setenta, cuando el arte no solo buscó basarse en hechos puramente locales, cuando no sólo se concebía como arte la pintura y la escultura, sino todo lo que guardaba un valor en las acciones o prácticas cotidianas, que se hizo necesario replantear las cuestiones históricas que hablaban de nuestras realidades: emociones, sensibilidades, pensamientos y creencias que comenzaron a minar la epistemología del hecho histórico y dieron paso al relato de quien participa de la creación. Una forma de contar lo que acontecía bajo las lógicas de la narración de lo sensible.

Para finiquitar esta breve introducción, el presente documento tiene como finalidad entregar un informe sobre las conclusiones teórico-conceptuales del proyecto doctoral denominado: *¿Cómo se construye el sentido de la violencia en el arte colombiano? Análisis semiótico e histórico de las obras de la maestra Beatriz González realizadas entre el periodo 1989 – 2009.*

Este proyecto tuvo como principal interés analizar la producción artística de la maestra González como un aporte significativo a la construcción del valor histórico y semiótico –por lo tanto discursivo y sensible- en la configuración de unas formas de comprender el fenómeno de la violencia durante las dos últimas décadas del siglo XX. De aquí se retoman tres ejes estructurales⁸ para el trabajo de investigación, y una reflexión sobre las relaciones entre las categorías conceptuales que hicieron posibles los interrogantes de indagación: semiótica, historia, memoria y violencia en el arte de González a finales de siglo XX en Colombia.

El primer eje se denomina *la perspectiva histórico-social del fenómeno de la violencia colombiana*. En esta primera fase -primer capítulo- se llevó a cabo un rastreo de antecedentes biográficos y bibliográficos sobre los hechos de violencia que marcaron la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Para este apartado se privilegiaron las voces de múltiples historiadores –*violentólogos*- denominados así por la comunidad científica social en Colombia, tales como: Pecaut, D. (2001); Echandía, C. (2001); Fals Borda, O. (1999) y Alvear, J. (2015). Aquí se hace una relación de los tres periodos históricos que delimitan estos autores sobre el transcurrir del fenómeno de la violencia en Colombia: *Periodo 1: El arte y la violencia bipartidista, Periodo 2: El arte y la violencia revolucionaria, el frente radical como solución al conflicto bipartidista, Periodo 3: El arte y la violencia en la era del narcotráfico*. Por el interés de encontrar afinidades entre el discurso histórico del fenómeno y la producción artística colombiana, se decidió profundizar en este capítulo sobre la violencia narcotizada (tercer periodo) y las relaciones que habían construido los *artistas jóvenes*⁹ con respecto a las formas estructurales (de sentido) con las que se había legitimado la cultura de la violencia en el país. Aquí se hace un trabajo de revisión histórica desde la propuesta de Roca, J. & Suárez, S. (2012) en *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012* y el catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO (1999) denominado *Arte y violencia en Colombia desde 1948*.

El segundo eje se denomina: *La perspectiva semiótica y estética de la contemporaneidad en el estudio del arte de Beatriz González y sus correlatos con el*

⁸ Cada eje estructural del proyecto de investigación está materializado en un capítulo de la tesis doctoral.

⁹ Tal como los llamaba Marta Traba (1969).

fenómeno la violencia en Colombia. En este capítulo se llevó a cabo la reflexión sobre cómo se construye el valor en la obra de Beatriz González desde un acercamiento al cuerpo teórico de la Semiótica de la Cultura. En este escenario se hace un recorrido por los planteamientos de Iuri Lotman (1996) para comprender la cultura de la violencia como el universo semiótico desde donde las obras actúan como textos, que a su vez son construidas a partir de las metáforas conceptuales: plásticas y visuales, con las cuales se *indexicaliza* (Malagón, 2010) el fenómeno de la violencia. En este espacio de discusión se apela a una estética contemporánea de carácter relacional, donde se observa la participación del espectador y su relación con la configuración del sentido del texto artístico: la obra. Estos textos evidencian cómo un primer significado propuesto desde el lenguaje formal del arte se moviliza a través de procesos de semiosis – transformación del sentido- que reconfiguran el valor de lo estético, epistémico y la doxa sobre la configuración de la víctima, el victimario, el dolor, la desesperanza, la pérdida de identidad, entre otras consecuencias del fenómeno. De igual manera, en este capítulo se demuestra cómo la semiótica ha dejado su pasado estructural formal en la lengua (código lingüístico) para definir otros fenómenos de la comunicación humana materializados en otros sistemas de significación, tales como el arte y el estudio de la imagen. ¿Cuál es la relación que se configura entre el arte y la violencia como lenguajes y textos contemporáneos?

El tercer eje se denomina *la perspectiva histórica-artística de Beatriz González y la producción de arte después de la mitad del siglo XX en Colombia.* En esta tercera fase - tercer capítulo- se llevó a cabo la revisión de todas las obras que Beatriz González había realizado alrededor del conflicto armado. Fue en este momento que se catalogaron estas producciones sobre la presencia de la obra como signo *indéxico* (Malagón, 2006) para la construcción del sentido de la misma a través de la relación obra – espectador. En este apartado se logró construir un discurso de la obra a partir de la identificación del significado que aportan los materiales, el proceso y los conceptos presentes en el acto de creación de la artista, así como también el uso de los mismos como formas vivas de lenguaje, metáforas visuales y plásticas en Lakoff & Johnson (2004) y Ortíz (2011), con las que se construye el conocimiento sobre *lo violenta que ha sido la guerra, el dolor, la pérdida y la desesperanza.* Aquí se plantea una reflexión sobre la relación histórica y discursiva entre la obra de la artista, la voz de la artista y sus correlatos institucionales

como la voz del crítico y curador para ese momento histórico en la configuración de la memoria del conflicto.

El cuarto capítulo de la tesis se denomina *Reflexiones sobre los procesos de creación de Beatriz González en la configuración de la memoria histórica y su correlación con el conflicto armado colombiano*. En este apartado, se encontrará una síntesis de las preguntas orientadoras planteadas al inicio de la investigación, entre las cuales están: ¿Cómo se caracteriza desde una perspectiva semiótica y discursiva la representación de la violencia en la propuesta artística de la maestra Beatriz González realizada durante el periodo 1989 – 2009? ¿Cómo el análisis semiótico e histórico de la obra de arte termina por construir unos discursos, relatos, memorias, narraciones y acontecimientos que terminarán por ser la base del historiador para contar la historia del fenómeno situado? Para este momento fue necesario indagar por el impacto de la estrategia creativa de la maestra González en la configuración del sentido de las emociones que han acompañado el conflicto, tales como el *dolor y el sufrimiento* con las que se teje la memoria del conflicto. Se profundizó por las formas de activación de la memoria visual en el espectador sobre el conflicto armado en el país y el carácter polémico de las obras de Beatriz sobre la violencia y su apreciación del concepto de memoria en el arte colombiano.

El quinto y último capítulo se denomina *A manera de conclusión: Consideraciones sobre el arte, la estética y la semiótica contemporáneas y el horizonte histórico y memorial de la violencia en Colombia*. En esta última sesión, a manera de conclusión y cierre del proceso de investigación, se exponen las relaciones entre los conceptos de estética, arte y semiótica bajo el ejercicio de la historia del conflicto y la violencia de los años 80's y 90's en Colombia. De igual manera, se plantea una breve discusión que logra dar pistas del actual lugar de tensión, vigente y no finiquitado aún, para la conceptualización de *lo contemporáneo* desde los estudios semióticos, estéticos y artísticos.

Es importante tener en cuenta que aquí los conceptos de historia y memoria son claves, dado que se requieren para comprender la configuración del sentido: la identificación de los procesos de semiosis para hallar los puntos que hacen que la violencia sea un *fenómeno estructural y natural* (Pecaut, 1987) en lo que se comprende como historia del conflicto en nuestro país.

Aquí la dialéctica entre las entidades subjetivas (emociones plasmadas en el lienzo como formas de relatos del hecho coyuntural) y objetivas (como la configuración del discurso histórico inescrutable y verídico sobre el acontecer de la guerra y la violencia) en la obra de arte no se agota en esta disyuntiva, dado que el lado “objetivo” del discurso histórico puede ser visto y asumido de manera diferente, cuando se revalúan categorías prioritarias para el historiador, como el acontecimiento, específicamente al conferirle a este “una suerte de existencia virtual” (Ortega, 2008, p. 43), una forma de organizar las experiencias y emociones del capital simbólico que se recolecta en los relatos de las víctimas y las representaciones de los artistas, más allá de su dimensión espacio-temporal y la transposición de medios que puedan ser útiles para comprender la linealidad del conflicto armado y la violencia acaecida a finales del siglo XX en Colombia.

Vale la pena afirmar que cada uno de los capítulos tiene su propia pregunta orientadora, con la cual se ha organizado la estructura textual de los mismos. No se pretende con este presente documento eliminar toda otra interpretación de la construcción del sentido en el arte contemporáneo, en la medida que si responde a una investigación de orden exploratorio, no busca desconocer los alcances e intentos teóricos y conceptuales que se han realizado hasta el momento al respecto desde otras perspectivas y/o enfoques de trabajo.

En esta reflexión sí se logra demostrar cómo surgen categorías con las que se aproxima a la condición semiótica e histórica de la obra de arte, en la medida que es el discurso mismo de la obra el que expone la interpretación del acontecimiento, la relación intersubjetiva con el intérprete y la experiencia que motivó a llevar a cabo el acto de creación -y no se refiere solamente al artista en este punto-. Es así como este trabajo, si no es una contrapartida teórica del sentido de la obra de arte, sí es realmente el ejercicio inicial de la configuración de un amplio proceso exploratorio del enfoque aquí escogido para abordar lo que entendemos por arte.

Capítulo I

La perspectiva histórico-social del fenómeno de la violencia en relación con la producción artística en Colombia de finales del siglo XX

En el presente capítulo se presentará un recorrido historiográfico de los hechos registrados por diferentes investigadores sobre el fenómeno de la violencia acaecido a finales del siglo XX en Colombia. Dicha línea histórica se revisará a la luz de las producciones artísticas colombianas que, de alguna manera, tomaron dichos discursos históricos y de la colectividad para su representación en obra.

La violencia es un fenómeno socio-cultural instalado en las esferas del poder público. Desafía los estandartes del actuar humano, en medio de la disidencia y la diferencia ideológica en el país. El investigador Orlando Fals Borda, quien dedica vida y obra a la configuración histórica de este fenómeno, comparte su visión apoteósica de las guerras civiles y los conflictos internos que marcaron la vida del país en las últimas décadas del siglo XIX y todo el siglo XX.

Sin las revueltas internas de los Estados Federales, ejecutadas entre 1812 y 1886, se puede afirmar que, Colombia sufrió nueve guerras civiles de alcance nacional. Además, hubo otras catorce de carácter regional e innumerables revueltas que llevaron a la conformación del espíritu contra-hegemónico que caracteriza al movimiento político de finales del siglo XIX.

Esta violencia que data desde hace más de siglo y medio, se caracteriza por la importancia que tienen las guerrillas en su desarrollo; la facilidad para conformarse garantiza el continuo conflicto e inestabilidad gubernamental. Sin embargo, fue entre los años 1848–1849 cuando se constituyeron los dos bloques enfrentados entre sí durante todo el resto de la centuria: *Liberales* y *Conservadores*. Según Eugenio Barney (1881), para este momento el arte es configurado como un escenario de ejercicios plásticos por exponentes como José María Espinosa (1876-1883), Ramón Torres Méndez (1809-1885) y Alberto Urdaneta (1845-1887). Dichos artistas aprendieron el oficio ante modelos heroicos, estudiando las muecas de la muerte.

En el ejercicio captan el feroz dinamismo de las batallas federalistas y estructuran una composición de los regimientos sobre el campo de la guerra, a través del dibujo formal de los corceles; cuando los jinetes cargaban lanza en ristre para luego dejarse cautivar por el romanticismo sensible del pueblo americanista y los avatares de la política, en el manejo de los retratos de los héroes (Barney, 1881, p. 94).

Esta dicotomía política, llevó a la conformación de movimientos alzados en armas en las zonas rurales del país, durante la primera década del siglo XX. También fue pieza angular en las investigaciones históricas que posibilitaron la estructuración de los períodos socio-históricos en la denominación del fenómeno de la violencia colombiana.

La extensa producción artística realizada en los últimos setenta años en el país, que posee como temática principal *la violencia*, genera en la segunda mitad del siglo XX espacios de creación complejos de sistematizar. Esto porque las representaciones son valoradas a través de diferentes miradas históricas del arte, algunas de ellas instauradas por los discursos hegemónicos de los gobiernos de turno.

De las múltiples estéticas que confluyeron en la formación de artistas de este periodo, se concibe un bloque de actores que suscitan reflexiones plásticas y estéticas, reconocidas como puntos de referencia para hablar de la violencia colombiana y su incidencia en las artes. Uno de estos artistas es *Enrique Grau* con la representación de la mujer en *María Mulata* (1997) y su relación con el uso del negro como tonalidad neutra sobre la violencia¹⁰.

Otro de ellos fue *Luis Caballero* con sus propuestas en grafito sobre la presencia del cuerpo hermoso, vivo o muerto, erótico y provocativo. En estas plantea conflictos éticos desplegados en discursos de tinte político, de resistencia al bloqueo institucional por unos acuerdos de paz sin violencia urbana,¹¹ que lo ubican dentro del tipo de arte que busca responder interrogantes como: ¿qué es violento en el arte colombiano?, ¿cómo pintar la violencia sin desconocer el antecedente histórico-social que implica el fenómeno mismo?

¹⁰ Entrevista para la Revista Nómada (universidad Central) (2001) Titulada: Enrique Grau, la figuración y sus laberintos.

¹¹ Entrevista para el Diario El Tiempo (1992) Cuerpos que hablan de Luis Caballero.

En el caso de las manifestaciones mencionadas, todas las obras están atravesadas por la muerte y la violencia. Temas que fueron abordados por los artistas de una manera barroca y visceral en los comienzos de sus carreras artísticas. La mercantilización del fenómeno permitió al artista salir de su esfera de reconocimiento local para llamar la atención de los críticos y las galerías internacionales, quienes colocaban como primer tópico en el arte colombiano el conflicto armado y sus secuelas en las prácticas cotidianas del pueblo.

Ahora bien, el concepto de *memoria* cobra sentido, cuando la violencia alcanza sus máximos niveles para el pintor como sujeto constructor de imágenes discursivas, que luego será (re)elaborado por los medios de comunicación y viceversa. Del mismo modo, muestra que las representaciones de la muerte, el secuestro, la víctima y su verdugo, son tópicos constantes a lo largo de la historia del arte en Colombia.

En el momento en el que la actitud generalizada hacia estas expresiones comenzaba a ser el origen de estrategias de ocultamiento y negación, surgió la fuerte tendencia del arte como camino para la recuperación del hecho, una construcción fidedigna de la memoria histórica que trasciende en la comunidad.

Frente a este hecho, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, siendo consciente de la historicidad violenta vivida y latente en el país, decide hacer una complicación de distintas obras de arte con referencia al tema de *La Violencia*, llevando a cabo la publicación denominada *Arte y Violencia en Colombia desde 1948* con el fin de unirse al clamor de paz en pro de sensibilizar al pueblo colombiano acerca del flagelo que ha desangrado al país por más de medio siglo.

De una u otra manera, la violencia ha marcado toda la historia de este país y eso se ha visto reflejado no solo en la pintura, también en la literatura, el teatro, el cine; por lo que da cuenta de cómo este fenómeno ha causado un gran impacto socio-cultural y que ha sido materia prima para las creaciones de los artistas *in situ*, tales como en las producciones de González (1938-): la fotografía de la madre de la víctima en *Máteme que yo ya viví 3* (1996) y el reportaje de la matanza de campesinos en *Las Delicias* (1996).

Uno de los artistas más reconocidos dentro de la temática anteriormente referida, es Alejandro Obregón con su obra *Masacre 10 de abril en 1948* (1962), la cual se ha escogido

para ser la portada de la publicación del Museo de Arte Moderno de Bogotá en los noventa. En esencia, este texto pretende mostrar de manera simbólica los hechos violentos que han marcado la memoria del país, a través del estudio profundo de las obras de arte enmarcadas en dicho período, para así proyectarlas con eficacia al público y poder contribuir a la historicidad conflictiva que se ha perpetuado a lo largo de los años.

La idea es entonces que el artista busque, a través de sus obras, el incesante camino de un mundo más accesible al sujeto que busca conocerle y apreciarle. Para ello, planteamos un recorrido histórico del fenómeno a través de las tipologías aportadas por Fals Borda (1999) y la organización por periodos históricos que nos ofrece el Museo de Arte Moderno de Bogotá a inicios de la última década del siglo XX:

Periodo 1: el arte y la violencia bipartidista; *periodo 2:* el arte y la violencia revolucionaria, el frente radical como solución al conflicto bipartidista; y *periodo 3:* el arte y la violencia en la era del narcotráfico. Estos dos últimos periodos históricos son el escenario con el cual se realizará el análisis semiótico – artístico de las obras de la maestra Beatriz González.

Las tipologías de violencia representadas en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX

La pregunta en cuestión será conocer qué motivó a los artistas colombianos para la realización de sus obras en la segunda mitad del siglo pasado. En realidad, existen dos aspectos que no se pueden separar, uno es el acontecimiento histórico que ocasiona en el artista el tema a tratar, otro es el lenguaje y la técnica que decida usar para plasmar la representación del hecho que es de su interés.

Por tanto, la política y el arte no son manifestaciones excluyentes, porque cualquier individuo que sea permeado por un hecho o una época, puede expresar desde diferentes perspectivas artísticas una representación de su realidad. Es por ello que el ser humano ha expresado desde el inicio de los tiempos todo aquello que ha trascendido su cotidianidad, incluida la violencia que ha sido una problemática que ha impactado en la construcción cultural de toda una sociedad.

En la antigüedad esto se ha evidenciado, por ejemplo, en el Arte Rupestre en donde no solo abundan escenas de caza, sino también de batallas entre tribus. Cada época y acontecimiento ha marcado de forma indudable la vida, no solo de una población determinada sino de los artistas, porque lo que han vivido ha sido una fuente para su inspiración y una manera de plasmar la historia y cada uno de los sucesos que los han atravesado.

Entre los artistas que han vivido esta experiencia, uno de los más destacados es el francés Delacroix quien con su obra cumbre *La libertad guiando al pueblo* (1830) inmortalizó un hecho que afectó a toda su sociedad. También lo hizo Pablo Picasso con *Guernica* (1937) y Francisco de Goya al ilustrar *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814).

En orden de concreción, los artistas colombianos quisieron representar los hechos violentos que acontecieron durante el bogotazo, con el asesinato del jefe liberal Jorge Eliécer Gaitán, donde hubo según algunas fotografías publicadas por la prensa, más de mil ciudadanos asesinados; aunque algunos analistas elevan esta cifra a cinco mil, en virtud de vengar y protestar la muerte de su líder.

Este hecho que fue registrado por Alejandro Obregón, cuando fue testigo de la multitud enfurecida, quedó plasmado en *Masacre 10 de abril* (1948). El fotógrafo Sady González captó con su cámara la vibrante escena de un pequeño bebé que gateaba sobre la madre muerta alrededor de múltiples cadáveres mutilados. Además, la observación por separado que ambos hicieron del cementerio central de Bogotá, les causó estremecimiento al ver el montón de cadáveres alineados cuidadosamente a la espera de ser identificados. Finalmente, no pudieron ser reconocidos en su mayoría, por lo que tuvieron que ser enterrados en fosas comunes. Este acontecimiento es uno de los más violentos que hasta hoy ha conocido la capital colombiana, además de la existencia de un perpetuo conflicto que a través de los años ha cambiado de signo y de sentido, pero que jamás ha menguado.

Después de este suceso, el fenómeno de la violencia comenzó a hacer parte de la cultura colombiana y más artistas se vincularon a reflejarla en sus pinturas, estos fueron: Enrique Grau (1920 – 2004), Alipio Jaramillo (1913 – 1999) y Marco Ospina (1912 – 1983). A otros, por el contrario, sus sensibilidades los llevaron a retratar otros temas sociales y culturales. Hubo quienes se desligaron totalmente de aquellos asuntos.

Sin embargo, artistas como Grau dejaron su testimonio en *Tranvía incendiado* (1948) en el que representa un vehículo volteado envuelto en llamas. Por otro lado, Marco Ospina hace uso del arte vanguardista, aunque tardó años en realizar su obra *El díptico de la violencia* (1962), mostró con ella su ideal político.

Alipio Jaramillo también siguió de cerca todos los momentos que marcaron el bogotazo. Su obra se caracteriza por ser descriptiva, minuciosa y una de las mejores representaciones de este hecho histórico; esta obra se titula *9 de abril* (1948). En resumen, todos los artistas mencionados destacan por difundir con sus pinturas los momentos críticos por los que atravesaba el país, tiempo después guionistas, cineastas y directores, se encargaron de reflejar a profundidad la situación que había evolucionado de manera significativa.

De ahí en adelante, los artistas se dedicaron a abordar esos delicados asuntos, según las etapas de violencia que los fueron marcando: la bipartidista en 1947; la revolucionaria dada en 1959; la narcotizada, en la que se gestaron los carteles de la droga, el sicariato y el paramilitarismo (1989 – 1998).

A continuación, se exponen los periodos de violencia catalogados por los historiadores del arte colombiano, según la proyección que realizó el Museo de Arte Moderno de Bogotá a finales del siglo XX (1999).

Periodo 1: El arte y la violencia bipartidista.

Durante esta época, los ciudadanos se consideraron partidarios de alguno de los dos partidos políticos predominantes en Colombia durante aquella época: los conservadores y los liberales. Las masacres desde los años 40 hasta los años 80, fueron incitadas por odios políticos y perpetradas por guerrilleros, paramilitares y miembros del ejército. Aquí, la violencia no está desentendida de las guerras civiles que hicieron parte de la historia colombiana durante la segunda mitad del siglo XIX, como producto de la intolerancia ideológica que generaron los partidos políticos y los sectores eclesiásticos.

Dentro de los artistas más destacados de la época se reconoce a Alfonso Quijano con una serie de xilografías que se configuran entre las mejores de Colombia. Una de las más relevantes fue *La cosecha de los violentos* (1958).

El 7 de febrero de 1948, ante la agudización e intensificación del conflicto nacional, Jorge Eliécer Gaitán organizó en Bogotá la llamada «*Marcha del silencio*», donde pronunció su oración por la paz. Tiempo después fue abaleado. Luego, el conflicto se acrecentó cuando los liberales decidieron sustraer del poder a los conservadores; el senador conservador José Antonio Montalvo propuso arrasar a sangre y fuego a sus oponentes políticos. De esta forma se naturalizó que, los senadores como los representantes asistieran armados a las sesiones legislativas.

También, la mutilación de cadáveres se volvió una hazaña, siendo plasmada por los artistas como un realismo fantástico: fue Luis Ángel Rengifo quien reflejó los más estremecedores grabados en Colombia. Continuó con este enfoque Pedro Alcatrán Herrán con los dibujos expresionistas, pero no tuvo en cuenta las víctimas sino los victimarios.

Durante esta época, el poeta Jorge Zalamea publicaba en la revista *Crítica*, bajo su dirección, todos estos hechos violentos, pero como era de esperarse fue censurada y acallada, por lo cual este hombre tomó la ruta del exilio rumbo a Buenos Aires. A este escritor se unieron otros tantos que se encontraban en la misma situación.

Sumado a lo anterior, días antes se llevó a cabo una marcha en nombre de un estudiante muerto en dudosas circunstancias, en la cual fallecieron 12 participantes, coyuntura que propició situaciones de violencia al interior de las universidades. Fueron Alejandro Obregón e Ignacio Jaramillo quienes tomaron como referente este hecho y lo plasmaron en sus obras *Velorio – estudiante asesinado* (1956) y *Colombia llora a un estudiante* (1957), respectivamente.

Es válido recordar acontecimientos en los cuales, a través del arte, se pueden visibilizar las acciones violentas. Ejemplo de ello es la obra teatral titulada *Guadalupe año 50* (1967), que conmemora la serie de hechos que se desarrollaron a lo largo de esa época.

Los artistas adoptaron una posición valiente al referirse a los asuntos sociales y políticos de ese tiempo, como es el caso de Daniel Caicedo en la novela *Viento Seco*

(1953), donde narra las atrocidades y profanaciones que sobrevinieron. Una de las mayores sátiras que ilustró ese momento fue realizada por Débora Arango, con las obras *La masacre del 9 de abril* (1948) y *La salida de Laureano* (1953), burlando así a los clérigos de esa época.

En el campo de la literatura, se realizaron varias obras que dieron cuenta de la participación y comando de los sacerdotes en algunas de las masacres que se llevaron a cabo: *El Cristo de espaldas* (1952) y *Lo que el cielo no perdona*. (1953). También, el arte reflejó cada uno de los acontecimientos que rodearon la dictadura militar de Rojas Pinilla, la cual causó atropellos a los ciudadanos, a quienes sus derechos les fueron vulnerados.

El gobierno se vio en gran medida permeado por la corrupción y el concepto *democracia* fue pisoteado por el actuar de sus dirigentes. Por esta razón, se creó la Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el territorio nacional, en la que se encontraban Monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. La comisión tenía como funciones la sistematización de los casos de violencia y el tránsito de la catalogación del conflicto armado como hecho politizado por la reivindicación de las clases sociales o la configuración de mecanismos de defensa de actividades delictivas, los cuales funcionaban como ejércitos paralelos a las fuerzas armadas del Estado Social de Derecho, y que para aquel periodo eran nacientes y comenzaban a visibilizarse en el tablero del Ministerio de Defensa. En el año en que fue creada Alejandro Obregón exhibió *Violencia* (1962) y ganó el premio de pintura otorgado por pares evaluadores de la misma comisión. Posterior a ello, hubo un gran auge en el número de artistas que se sumaron a representar en sus obras los retratos de la violencia que se estaba viviendo en el país.

Periodo 2: El arte y la violencia revolucionaria, el frente radical como solución al conflicto bipartidista

Los años 60's trajeron consigo la creación de nuevas fundaciones liberales como el Ejército de Liberación Nacional ELN, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC, el Ejército Popular de Liberación EPL –posteriormente denominado M-19-. La lucha de una izquierdaalzada en armas fue un fenómeno que múltiples artistas quisieron

expresar. Unido a esto, los hechos mundiales como las luchas obreras y estudiantiles, la oposición en Vietnam y otros, indicaban de una u otra manera al país que la reivindicación de sus derechos debía continuar. La Revolución cubana de 1959 también sirvió de impulso e inspiración para estos movimientos de izquierda.

Así, la muerte de Ernesto *El Che* Guevara y el entonces integrante de las guerrillas liberales Camilo Torres, fueron la razón por la que el pintor Obregón decidió homenajearlos en nombre de su lucha. Todos esos hechos dieron cuenta de la caída de las organizaciones políticas de los estados, lo que llevó a pensar que todo lo planteado por Marx sobre los gobiernos democráticos se había convertido en una aterradora omnipotencia de regímenes autoritarios.

En Colombia, por ejemplo, la violencia fue la justificación de la dictadura militar y la aparición de las guerrillas. Todo lo anterior generó falta de horizonte en el país, pero fue la situación la que hizo posible el renacer de las diferentes manifestaciones culturales como el arte, la literatura, el cine y el teatro de los años 60 y 70, comprometidos con la denuncia social. La obra más significativa fue la fotoserigrafía titulada *La lucha es larga comencemos ya* (1972), que buscaba mantener lo que estaba sucediendo sin dar el brazo a torcer, ni mirar atrás.

Periodo 3: El arte y la violencia en la era del narcotráfico

Teniendo en cuenta las lógicas políticas, muchos de los movimientos marxistas alcanzaron el triunfo sobre los gobiernos de derecha. Colombia se esperanzó por estos hechos y creyó poder lograrlo también, pero a la problemática de la violencia se le sumó un flagelo más, el narcotráfico, agudizando la situación social y las relaciones exteriores del país. Colombia fue el mayor exportador de droga a Estados Unidos, bajo el mando del mayor capo de la historia colombiana Pablo Escobar Gaviria, ocasionando que la Agencia central de Inteligencia de los Estados Unidos de América –CIA por sus siglas en inglés– tomase cartas en el asunto y por ello, hostigaron y desmantelaron los gobiernos que colaboraban con el lavado de dinero de dicho narcotraficante.

El narcotráfico desencadenó la violencia dado su carácter ilícito. Los cárteles tenían la amplia capacidad de comprar conciencias, infiltrarse en diversos estamentos tanto gubernamentales como civiles, utilizar como una de sus herramientas las muertes violentas, las cuales aumentan la tasa de homicidios en el país. Según el informe *¡Basta Ya!* (2013) del Centro Nacional de Memoria Histórica, durante el surgimiento de las células de control militar al margen de las fuerzas armadas colombianas, se presentó un índice de mortalidad entre el 1,3 y 1,5% en los noventa a diferencia del índice registrado la década anterior. El narcotráfico se convirtió en un escenario idóneo para redefinir la naturaleza del conflicto armado. La perentoria necesidad de crear mecanismos de control y subordinación ante el debilitamiento del estado social de derecho en las zonas rurales, golpeadas por toda la disputa bipartidista, hizo posible que la violencia se narcotizara.

El narcoterrorismo que emprendió el Cartel de Medellín en la década de los ochenta tuvo un profundo impacto en la guerra, pues debilitó al extremo al Estado, generó un rechazo generalizado a los actores violentos y distorsionó por completo la naturaleza del conflicto cuando, por ejemplo, miembros del Cartel de Medellín cometieron crímenes contra la Unión Patriótica. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 53)

Es por esto que las acciones realizadas por estas nuevas fuerzas militares al margen de la ley fueron de gran envergadura. En 1978, el M-19 humilló al ejército expropiándolos de una gran cantidad de armas. El horror se expandió por todo el territorio y tuvo lugar lo que se llamó “*sepelios de izquierda*”, que en ese momento fue reflejado por Pablo Van Wong en un cuadro bordado en seda china bajo el título de *Obrepción con decoración* (1973). En esta obra el autor ilustra el acto de conseguir algo al precio que sea, sin importar los impedimentos de corte físico o moral que se puedan presentar en el camino. En medio de ese violento contexto, en donde se asociaba el dolor de la muerte atroz con la labor manual, surgió el *arte* de apretar el gatillo.

En pro de denunciar las violaciones que existieron durante la guerra sucia, desapariciones y torturas, por nombrar algunas, se creó el Comité de Defensa de los Derechos Humanos que trascendió fronteras y cumplió con el propósito por el cual éste fue puesto en marcha por Eduardo Santos y Gerardo Molina, desde París. Esto revirtió y agudizó mucho más el conflicto, pues la contraparte reaccionó con los asesinatos de los

activistas de derechos humanos. El *sicariato* fue una de las prácticas que implantaron los cárteles de la droga, siendo Medellín la ciudad en la que se dio en mayores proporciones. Pero los activistas continuaron defendiendo los derechos y esto fue catastrófico, ya que hubo multiplicación de los crímenes; allí se cobraron la vida de los periodistas que denunciaban y también la de los jueces que tenían la intención de esclarecer tales hechos.

Los artistas, siguieron retratando los sucesos y Pablo Van Wong sorprendió con el *Icono de las velaciones* (1970) y Enrique Jaramillo con los cementerios poblados de cruces en su obra *En memoria* (1973).

Ya en 1982 el presidente Belisario Betancur propuso el diálogo como una herramienta para mediar el conflicto con la guerrilla y se obtuvieron en los siguientes años resultados satisfactorios, pero muchos dirigentes fueron asesinados para frenar su pregonada política de combatir todas las formas de lucha. Hubo masacres por razones políticas o de limpieza social de las que algunos pintores han dado cuenta en sus creaciones con el paso de los años. En esa misma época, las FARC sembraban hojas de coca en zonas campesinas, viendo con esto la posibilidad de cobrar *vacunas* y obtener dinero inmediato y en efectivo.

Posterior a este gobierno, fue Virgilio Barco quien decidió combatir a las guerrillas y al narcotráfico, posición que generó mayores odios, agravándose la situación de violencia en el país, aumentando así la modalidad del sicariato y los *carros bomba*, causando la muerte de muchas personas. La violencia iba en aumento y los artistas seguían teniéndola como su principal referente temático, lo que aportó en la ciudad de Medellín elementos significativos en el cine y en la novela.

Por otro lado, las dinámicas de violencia se tornaron diferentes. Las guerrillas recaudaban fondos con otra estrategia: el secuestro, que en muchos casos terminaba con la muerte del plagiado. Además, siguieron con las *vacunas* y el *boleto*, para continuar recaudando los recursos necesarios para seguir delinquiendo.

En 1985, se dio la toma del Palacio de Justicia por el M-19, que dejó un saldo de aproximadamente 100 muertos, el cual fue pintado con ira por las pintoras Beatriz González (1938-) y Ethel Gilmour (1940-2009). De ahí en adelante vinieron muchos asesinatos de personalidades importantes, ministros, gobernadores y otros personajes

públicos como Luis Carlos Galán en 1989. Este suceso inspiró a la pintora Beatriz González, para ilustrar este hecho y una serie de cuadros más que son los más lastimeros de su carrera.

Luis Carlos Galán fue asesinado bajo las órdenes de Pablo Escobar, siendo éste posteriormente ejecutado por las autoridades colombianas en 1993. Ethel Gilmour plasmó en una de sus obras dicho suceso, el escape por el tejado de la casa en la que él se escondía. Beatriz González se vio permeada por estos acontecimientos, visibilizándolos mediante las fotografías tituladas *Ministro de guerra* (1992) retratando a Escobar, a su hijo y a un guardaespaldas, durante el operativo policial.

Los momentos violentos del país fueron representados y retratados por los artistas de cada época. Por ejemplo, José Alejandro Restrepo se fijó en las masacres que estremecieron a Urabá. Delcy Morelos también pintó estas escenas con cataratas de rojo sanguinolento que parecen resbalar por los lienzos, los cuales, Germán Londoño vuelve un torrente fluvial en *Fantasmas colombianos navegando en un río de sangre* (1997).

Ya en 1990, con las conversaciones que se venían gestando, se logró la desmovilización del M-19 y el Quintín Lame. Se pudo entonces obtener una representación de los desmovilizados a través de la Asamblea Constituyente, pero este pacto dejó por fuera a las mayores insurgencias: el ELN, las FARC y el EPL. Todo esto intensificó el conflicto interno y hubo varias acciones en contra de la población civil, aunque en el año 1997 se aprobó el Mandato Ciudadano por la Paz, durante el gobierno de Andrés Pastrana, mientras negociaba con los grupos que quedaron al margen de la ley.

En resumen, cuando se fundaron las guerrillas de izquierda, sus ideologías fueron exaltadas porque luchaban por una nueva Colombia que buscaba la igualdad y la equidad. Pero con el pasar de los tiempos sus objetivos fueron cambiando y sus acciones se basaron en ocasionar barbarie y muertes que hoy los condenan. En esta época Carmen Alvarado Cajiao creó la obra *Sin título* (1992) que alude a la mala vida política colombiana.

La violencia colombiana contada por los jóvenes artistas de los años noventa

Es muy posible (*re*)construir el sentido de la vida como oposición a la violencia y sus vejámenes a partir de una historia contada a través de las artes, pues estas dan cuenta de cada una de las experiencias vividas como producto de la violencia acaecida durante más de medio siglo con la posibilidad de tener una mirada reflexiva, introspectiva del hecho mismo. Por ejemplo, los lienzos de Alipio Jaramillo titulados *Masacre* (1998) que cuentan cómo fueron llevados a cabo los crímenes a mano de los militares en contra de los campesinos del territorio colombiano.

También, Luis Caballero dejaba ver en sus pinturas la sensación fuerte y dolorosa que producía la muerte, sus efectos eran tan dicientes que hacía de esta algo sublime y perceptible a los ojos del espectador. Por otra parte, las fotografías publicadas por Becky Meyer revelaban la sevicia en el actuar de los violentos, pues se podían identificar en los cadáveres las múltiples lesiones post mortem.

Muchos de los artistas que vivieron estas situaciones dieron a conocer los detalles minuciosos de todo lo que realmente sucedió. Sus pinturas y esculturas trascendieron en la historia porque fueron guiadas por la amargura, frustración e ira que sintieron aquellos que las plasmaron. Ejemplo de ello es la escultura realizada por Germán Londoño, en la cual los colores patrios están atravesados por dos cuchillos, mostrando a los colombianos navegando en un río de sangre.

Era tan doloroso lo que sucedía, que la desmembración de los cuerpos tenía un objetivo y era darle una victoria a los violentos. Muchos artistas más, reflejaron estas atrocidades en sus pinturas: huesos como adornos, pies servidos en platos, brazos deshollejados como adorno floral, fueron algunas muestras que daban cuenta de la cruel realidad.

Con todas estas situaciones, se llegó a pensar la muerte como un acto cotidiano que no afectaba en lo más mínimo el ánimo de los demás. Carlos Granada pintó a una madre que carga en sus brazos a su hijo totalmente ensangrentado, obra que lleva por título *Angustia* (s.f.). Estos y otros cuadros de índole parecida, como los de Beatriz González y los de Fernando Botero, reflejan el dolor de las víctimas de la violencia.

La Colombia en guerra no declarada, se regía en gran manera por un refrán popular que reza: *el muerto al hoyo y el vivo al baile*. El hoyo está implícito en *Bóvedas mortuorias* (1988) de Rodrigo Facundo. Se llegó a tal punto que se enterraban los muertos y se emprendía la huida. Por ello, el foco de los artistas se centró en el fenómeno del desplazamiento forzado. Hugo Martínez con su obra llamada *La huida* (1980), Ignacio Gómez Jaramillo con *La furia y el dolor* (1981) y *El hombre corriendo en su tierra* (1982) de Pedro Alcántara.

De este cúmulo de acontecimientos surgió un término utilizado en la época para señalar a quien sobrevivía a la serie de innumerables situaciones violentas que lo rodeaban, era deudo, es decir, quien presencia los hechos sin perder la vida, quien cargaba en su espalda dosis enormes de angustia y en su memoria cortes, mutilaciones, sangre, tiempo de espera y la huida de quien por instinto ha conseguido salvar su vida.

Luego, hacia 1948, el conflicto que asoló a Colombia alcanzó propiedades monstruosas y la única manera para sobrevivir era defenderse. Fue así como se crearon las autodefensas comunitarias para de esta manera proteger su integridad y sus bienes materiales de los ataques de los violentos. En una Colombia lastimada y sufrida a manos de un gobierno inestable y en decadencia, se registraban huelgas de trabajadores, pero las que más llamaron la atención entre los artistas fueron las de los estudiantes, pues los inspiraron con temáticas para su creación artística.

En nuestro país se conoce que la primera guerrilla revolucionaria que se formó se autodenominó Movimiento Obrero Estudiantil Campesino del 7 de enero –MOEC por sus siglas en castellano-, la cual no salió exactamente del campesinado, sino de sectores intelectuales de las capas urbanas, especialmente del estudiantado que adelantaba procesos de caracterización histórica del conflicto para aquella época. Es de anotar, que la MOEC denunció cómo los terratenientes desalojaban a los pequeños propietarios con el respaldo de la policía; no había protección ni seguridad para ninguno de ellos. Todos los artistas dejaron ver esto en sus obras, no tenían vacilación alguna para plasmarlo en la obra.

A mitad del siglo XX, el antimilitarismo fue un sentimiento fuerte y bien arraigado entre los artistas más activos que condenaban cualquier acto violento que fuese ejecutado tanto por los militares regulares o irregulares, paramilitares, sicarios o guerrilleros. Por esta

razón el militar es visto como un ser monstruoso, tímido y taimado. Se trae al contexto pinturas que hacen fuerte crítica al sistema militarista como las de Jackson Pollock y las de Quijano. Influyó en ese tiempo, la vertiente *anticlerical*, pues los artistas veían de mala manera el papel de la iglesia frente al conflicto armado.

Con el narcotráfico, el sicariato, el secuestro y otros, el acto de matar se ha vuelto banal pero también el hecho de estar dispuesto a matar con tal de sobrevivir. Hay que aprender a ser valientes, a sacrificar o ser sacrificado, como buen soldado se debe dominar las artes marciales y saber disparar. De niños los palos son armas y de grandes, matar solo es un juego. En todo acto violento, aunque se intente borrar, siempre quedan las huellas y en nuestro país pasó así. Sustentado por grupos paramilitares como las Autodefensas Unidas de Colombia como formas contestatarias frente a los múltiples ataques guerrilleros en las zonas veredales del país, especialmente sucesos acaecidos en el Magdalena Medio, Antioquia y el Bajo Cauca.

Es en este periodo que se recrudece el hecho de violencia, una forma de responder ante las vacunas y los secuestros¹² de la guerrilla comenzaron los crímenes contra toda persona que atentará con su estabilidad social, política y económica. A este fenómeno le llamaron la limpieza social. Según el informe ¡Basta Ya! (2013) para la década de los noventa solo en el departamento de Antioquia se registraron más de 347 asesinatos a líderes comunitarios por ser señalados como guerrilleros escondidos en la comunidad. Es aquí, cuando el Ejército Nacional de Colombia comienza a tener vínculos con los paramilitares. La presente aclaración se hace teniendo en cuenta que estos crímenes aún sigue en el anonimato y los procesos instaurados por la comunidad para las acciones legales pertinentes están en medio de una discusión política en la actualidad:

Era el año de 1979. Todavía no tenían "relaciones formales" con los militares. Aquellos grupos los conformaban rebuscadores, personas que en su gran mayoría se ganaban la vida "en oficios varios". Contrario a lo que suelen argumentar las Farc, las autodefensas no nacieron por una orden militar, ni apoyados por los militares: tuvieron un origen civil. Fue después que el Ejército se involucró, al ver que a pesar de sus precarias condiciones - no tenían buenas armas, ni táctica, ni helicópteros- eran más efectivos que ellos en la lucha contrainsurgente: "El cuento de nuestra existencia y de nuestras victorias llega al

¹² Tanto de la gente de las principales urbes como Medellín, Cali y Bogotá, o campesinado que había logrado labrar la tierra con dividendos de rentabilidad para su negocio. (Revista Semana, 2002, s.p.)

oído de Yanine, y manda a algunos militares de baja graduación -tenientes, capitanes- a hablar con nosotros". Y vienen, ahí sí, los estímulos para que se conviertan en una fuerza más organizada. El Ejército decide entrenarlos y armarlos bien para incorporarlos en una estrategia de guerra arrasada contra las Farc. (Revista Semana, 2002, s.p.)

Todo lo anteriormente contado en este documento, es una exposición y prueba fehaciente de lo sucedido en Colombia. Pero ¿qué es lo que mantiene viva la violencia galopante y angustiosa? Muchos estudiosos dan sus puntos de vista al respecto y a su vez concuerdan con que el sentimiento patriótico debe ser individualista y se ha de defender lo que se cree, es entonces por ello que Colombia lleva siglos de atraso dada la inútil lucha que acabó con la vida de innumerables personas.

Obras más recientes como la de Bernardo Salcedo en *No hay cóndores, no hay abundancia, no hay libertad, no hay canal, no hay escudo* (1970) simboliza la decadencia del país. Ethel Gilmour toma un machete y pinta las dos caras de Colombia, de un lado, un paisaje campesino idílico y del otro, un paisaje de muerte. De este modo da a entender que, así como se construye, también se puede destruir.

Hoy después de medio siglo, el presente sigue muerto y el futuro es borroso, quizá la única manera de respirar paz, como bien lo dice Obregón, es extirpando la bestia infame que llevamos dentro. En la actualidad no se tienen más que recuerdos de un pasado imborrable que permanecerá en nuestra memoria y que nos sacude plausiblemente que solo tenemos la confiada voz de la naturaleza. Solo el arte, la literatura y las manifestaciones culturales dan cuenta de *lo que fuimos, lo que somos y lo que algún día seremos*.

Los artistas de Marta Traba: Enrique Grau, Fernando Botero y Beatriz González y la violencia del conflicto armado colombiano

De diez obras sobre la violencia (1995), es una colección que surge gracias a la voluntad del maestro Enrique Grau quien buscó retratar el fenómeno de la violencia como producto del conflicto armado colombiano, específicamente, los sucesos y hechos violentos representativos de la década de los noventa.

El artista intenta recoger el material visual pictórico más significativo de esta lucha ideológica a través de la exploración del cuerpo humano como lo hace en *Víctima* (2003) y *Secuestro* (2003), en donde lo corporal deja de ser un objeto animado, un objeto cuya naturaleza es inerte (muerta), y pasa a convertirse en la interpretación de la pasividad del pueblo colombiano que no logra acallar su conciencia. Para Bélgica Rodríguez, una de sus críticas más cercanas es:

Parece paradójico que un artista como Grau, galante y alegre, haya manifestado interés por el tema de la violencia. Pero no le extraña, pues éste forma parte de una sensibilidad social que le ha acompañado a lo largo de su vida artística (2003, p. 15).

Según la crítica de arte, son dos períodos los que marcan determinantemente su producción alrededor del fenómeno de la violencia. El primero de ellos es *el bogotazo*. La violencia tuvo su primera aparición ante los ojos de Grau en este preciso momento, según afirma Rodríguez (2003). De ahí su admiración por la disidencia y la producción de su primera obra de la serie de violencia, denominada *Tranvía incendiado* (1948).

El segundo periodo transcurre en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, momento en el cual Colombia se convierte en un escenario de guerra entre los diferentes actores del conflicto armado. Hombres y mujeres alzados en armas al margen de la ley, con diferentes propósitos ideológicos, políticos y económicos, deciden enfrentarse entre sí, junto a las fuerzas militares del Estado, dejando al pueblo en medio y siendo atacados por ellos.

Bélgica Rodríguez (2003) es una de las primeras personas que se encarga de revisar minuciosamente la producción artística *grausiana*, especialmente todas las series que el autor realizó alrededor del tema de la violencia. Es ella quien afirma que Grau se inscribe en una corriente artística expresionista, debido a que los rasgos estilísticos que deja entrever en su obra, muestran una *intranquilidad inquietante*, en la medida en la que ésta, más allá de su condición documental y de registro, tiene un valor de orden contestatario (Rodríguez, 2003, p. 15).

Los recursos estéticos en Grau se convierten en estrategias visuales pictóricas usadas no para reflejar una realidad en sí misma, sino el carácter *panfletario* que adquieren cuando se encuentran determinadas en la producción artística:

Sus trabajos del 2003 son más expresionistas, no hay tranquilidad en la línea. Cada obra es un documento condensado, denunciatorio, de una situación. La fuerza de las formas continúa. Sin hacer concesiones a un realismo per se, o panfletario, visualmente describe las escenas en detalle. Al artista no le interesa un registro de hechos o acontecimientos, pero si él mira una problemática para, con ojo de creador, presentar una alegoría que exprese lo siniestro y perverso que resulta una guerra. Es la respuesta subjetiva a un tema. Su ojo mira, su espíritu percibe y su sensibilidad, selectivamente, transforma la preocupación temática en una metáfora de la realidad (Rodríguez, 2003, p. 15).

En la década del 2000 el artista propone su nueva mirada, replanteando la noción de violencia como acto consecutivo de la guerra, del conflicto, de la disputa y la segregación ideológica y el dominio sobre el territorio, los recursos y las poblaciones. *Cabeza con machete* (2003) es una expresión del artista que busca, además del retrato de la guerra misma, plantear mediante figuras discursivas como la metáfora y la alegoría, la representación del pueblo campesino cegado y sordo (indiferente) ante el excesivo derramamiento de sangre en el escenario rural.

Dicho derramamiento se convierte en el suceso ordinario (re)significado a través del paso que tiene por diferentes esferas de la comunicación humana y sus instituciones sociales: los medios de comunicación; el aparato político tradicionalista; el Estado; la iglesia; los poderes legislativo, judicial y ejecutivo; la academia, entre otras. Asimismo, surge la necesidad de los actores del conflicto de ejercer la movilización y expansión del escenario de guerra entre las comunidades rurales hacia los centros urbanos del país.

En el caso de Botero, la ironía es su principal estrategia discursiva para refrendar los usuales hábitos y comportamientos de la aristocracia colombiana. La representación de las figuras deformadas busca la contemplación de un gusto folclórico, creado y pensado para el consumo masivo en el arte colombiano. Botero siempre ha buscado la aceptación por parte de los discursos hegemónicos.

La mayoría de sus producciones, tales como *La casa de Amanda Ramírez* (1988), *Obispos muertos* (1965) y *El asesinato de Ana Rosa Calderón* (1970) hasta la magistral muestra *La corrida* (1985), intentan reflejar estados personales de la vida del artista referentes a los gustos por hechos o acciones históricas que podrían legitimar el discurso que se instaló en Colombia como autoridad durante los años ochenta y noventa.

Fernando Botero, que parece tan demoledor a primera vista a las gentes que se sienten lesionadas por la deformación monstruosa de su mundo pictórico, es, al fin de cuentas, complaciente con un estado de cosas, con una situación divertida y folklórica de la vida nacional, de donde indudablemente proviene la aceptación incondicional que ha recibido de la misma clase dirigente que parecía caricaturizar. En realidad, no la ofendía ni mucho menos la fustigaba. La obra de Botero es, típicamente, un sueño particular: el producto del ingenio personal, donde lo que queda involucrado y comprometido a fondo es el punto de vista individual (Traba, 1977, p. 48).

En el caso de Beatriz González sus obras se configuraron como reflejos de los actores del conflicto, quienes se tomaban los espacios rurales, específicamente, los municipios como lugares para dar su primer paso de intervención y dominación. La serie *Sin Título* (2007) busca retratar esta situación, el desplazamiento es la figura predilecta de la artista para denunciar las acciones militares que tuvo el gobierno colombiano en los intentos fallidos por la erradicación del conflicto armado en las veredas y las comunidades indígenas.

Las urbes se convirtieron en las esferas locales y centros de refugio de los que habían perdido su vida en el campo. Es aquí donde la artista accede a sus versiones del problema señalado. González siempre ha denunciado la intimidación del menos protegido como un mecanismo de acción en contra de la civilidad, *ante el crecimiento exacerbado de número de asesinatos, secuestros, amenazas que recaen en dirigentes políticos, funcionarios del Estado y civiles en general* (Echandía, 2001, p. 229).

Camilo Echandía, investigador y conocedor del conflicto en los años 90, logra entrever y apoyar la figura de denominación que se ha gestado en el mundo académico para nombrar los primeros hechos de violencia que aparecen en esta década con el propósito de

diferenciarlos de otros acaecidos en el país. A estos hechos se les denomina *difusión contagiosa* (Echandía, 2001, p. 230), ya que el avistamiento de comportamientos reiterativos, tipo estructurales, dejan divisar la estrategia de desestabilización que poseen los grupos alzados en armas —guerrillas y paramilitares—, para ingresar a los centros y urbes del país, utilizando un mecanismo basado en la intimidación y el miedo.

Los hechos de violencia, entre ellos los asesinatos y los secuestros, específicamente, no solo son actos que atentan contra una moral en particular, también buscan delimitar los procesos de relación social en términos de confianza y solidaridad entre los mismos ciudadanos. El escepticismo se convierte en su mejor aliado.

[...] “difusión contagiosa” según el cual la presencia de estructuras que recurren a la violencia genera una dinámica que, por un lado, afecta tanto a miembros de grupos rivales como a no miembros, y por el otro, potencia un espiral de acciones violentas que se concentran en zonas específicas de la geografía y posteriormente se extienden hacia las contiguas tendiendo a persistir por algún tiempo (Echandía, 2001, p. 230).

Para Beatriz González la existencia de la “difusión contagiosa” no pasa desapercibida, toda vez que busca contemplar el conflicto mismo por medio del reconocimiento de sus dinámicas de inserción social como una estrategia de la intimidación para modelar la confianza y solidaridad entre los mismos ciudadanos. Lo anterior, a fin de mostrar que el conflicto se personaliza, tiene un lugar en el escenario de guerra, es decir, es un participante más. En la serie de *Lápidas* (2002), utiliza el recurso de la materialización para concederle al victimario una condición de objeto participante activo en la denominación de la noción de violencia para la década de los años 90 en Colombia. En esta producción el conflicto es material. El uso del color se percibe como un acto estratégico que focaliza la tensión y su propósito comunicativo en la denominación del victimario acompañado de la víctima junto con su particular derramamiento de sangre.

A pesar de los estudios que se tienen con respecto a la contextualización del fenómeno de la violencia en Colombia durante la década de los noventa, entre ellos, la instalación de las comisiones de verdad y los entes públicos para la revisión de la Ley de Víctimas que decretó el Estado colombiano hasta hace menos de dos años, no se puede

significar todavía la violencia; debido a que el conflicto sigue vigente y sus consecuencias más activas que nunca.

No obstante, sobre el estudio de la violencia se ha encontrado que existen diferentes tipologías, una de ellas se denomina *violencia frontal* (Kalyvas, 2001, como se citó en Echandía, 2001, p. 230), la cual consiste en la expansión de actos bélicos como el secuestro y el sicariato en las zonas rurales y los centros urbanos del país □específicamente los que poseen mayor densidad poblacional□.

Los pocos estudios sobre esta materia han encontrado como característica común, que un número significativo de personas y de comunidades escapan a la violencia en que se sumen los escenarios del conflicto; la violencia frontal no es un fenómeno generalizado y son muy pocos individuos los que producen las muertes (Echandía, 2001, p. 230).

La violencia ha sufrido un proceso de naturalización¹³, marco en el cual, este fenómeno se convierte en un tipo de manifestación que empieza a ser parte de la cotidianidad del ciudadano común. Esto obedece a la incidencia del discurso mediático y sus metáforas construidas alrededor de este flagelo, impidiendo comunicar el sentido y las razones por las cuales hace parte de la historia de Colombia.

El ciudadano se convierte en un actor pasivo frente a estas circunstancias, sin poder significarlo desde su contexto socio-cultural inmediato. La violencia es vista como una manifestación marginal e irrelevante, un fenómeno fronterizo, *al atribuir el alto índice de muertes a una violencia esencialmente rutinaria, derivada de un fenómeno cultural generalizado* (Echandía, 2001, p. 231), partiendo propiamente de la intolerancia y la resistencia que ha creado el ciudadano frente a los actos de barbarie.

El hecho de violencia y el conjunto de estructuras implicadas pierden incluso su carácter de registro histórico para convertirse en un acto convencional del discurso mediático en el país. Por el contrario, para la artista lo que representa los hechos de violencia no solo se acoge en un primer momento como elemento constitutivo de la

¹³ "El ocupante ideal de esta posición del sujeto pertenece a una comunidad cuyas necesidades y valores y gustos son los que se insertan en este marco" (Fairclough, 1995, p. 207).

historia, sino que además, aguarda otras proporciones manifestadas en la obra de arte, tratando de que esta producción se convierta en un símbolo propio de una formación cultural bajo la determinación de las valoraciones (ideología) que le aporta a la obra.

Malagón, crítica de las producciones de Beatriz González, señala cómo se presentan diferentes símbolos instalados en lo que se entiende por violencia en la cultura colombiana con el objetivo de representar el *poder otorgado al mal de la violencia* (2010, p. 23).

De aquí en adelante, vale la pena mencionar, que la transformación del conflicto armado, una vez las fuerzas al margen de la ley se convirtieran en mecanismos de defensa ante los frentes militares del debilitado Estado Social de Derecho en las comunidades rurales, terminó por redefinir la naturaleza del fenómeno situado, al dejar la *violencia política* para pasar a la *violencia narcótica y paramilitar*. Las bandas delincuenciales emergentes en Colombia datan entre 1991-1993, cuando en los cascos urbanos se les concedió a cada ciudadano el uso de armas de alto calibre. Colectivos de artistas como *Mapa Teatro* y las mismas acciones performáticas de María Teresa Hincapié comenzaban a dar cuenta de esta genealogía del sentido de la violencia narcotizada.

Las imágenes discursivas que aguardan en las obras de Beatriz González y su relación con los periodos de la historia del arte y la violencia en Colombia.

Para la presente investigación se han tomado las producciones realizadas por la pintora, grabadora y maestra colombiana Beatriz González, quien dedicó sus primeros años en la Universidad de los Andes (Bogotá – Colombia) y la Academia de Artes Visuales (Amsterdam – Holanda) a su formación como artista plástica.

González expresa cómo los sucesos de la vida cotidiana en Colombia, cargados con un tinte político-ideológico, fueron razones contundentes para la transformación de su estilo y el uso de los recursos pictóricos y plásticos en sus obras relacionadas con el fenómeno de la violencia en Colombia. Uno de los sucesos que marcó su vida fue la toma del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985, época que según los violentólogos como Orlando Fals Borda (1999), Camilo Echandía (2001) y Daniel Pecaut (2001), se toma como punto de referencia para el registro de un periodo de violencia.

En esta etapa se registró el fortalecimiento de las fuerzas armadas al margen de la ley y la aparición de actividades ilícitas de sustento económico, como lo fue el narcotráfico dentro de estas organizaciones, las cuales comenzaban a tomar por derecho propio el territorio de las zonas rurales, específicamente, municipios pequeños y veredas en donde había ausencia de control por parte del sistema militar colombiano. Conforme a este momento en especial, la artista afirma:

Cuando pasó la toma del Palacio de Justicia, yo estaba en Pasto dictando un taller con el Banco de la República –donde he estado vinculada durante muchos años como asesora–. Llegué por la noche al hotel y prendí el televisor. Vi que un tanque estaba entrando al Palacio y pensé que era una película. Volví a Bogotá y me dije que no podía seguir haciendo las cosas chistosas de Turbay y eso. Después de lo del Palacio, uno no se podía reír más. A partir de ahí mi obra toma un carácter diferente. Cambiaron mis colores, todo (González, 2014, s.p.).

En sus producciones pictóricas y escultóricas realizadas entre los años 90 y la primera década del 2000, se ha evidenciado un interés por la representación del escenario de guerra a través de la pintura plana y la talla en madera. En algunas ocasiones sus posicionamientos se expresan a través de pinceladas con variaciones cromáticas fuertes entre el fondo y las figuras contorneadas, muy cercanas a la representación del arte industrializado que comenzó a tener sentido con movimientos como el Pop-Art y la nueva figuración en el mundo del arte contemporáneo.

Esta conducta estética fue relevante dado que muchos artistas colombianos del momento comenzaron a trabajar los colores industriales en sus producciones buscando una relación con el mercado que había despertado la publicidad, sumado a esto, la llegada de los medios masivos al país. Como una especie de pronosticación lo afirma Marta Traba (1971):

[...] Beatriz González aplanó a Vermeer, lo condujo a la superficie del cuadro y comenzó a extender en innumerables variaciones los temas cromáticos de la encajeta. Actualmente hay en Bogotá un grupo numeroso de artistas jóvenes que trabajan sobre el plano, pero ella fue la primera que asumió esta actitud y en arte sí importa saber quién es el primero.

Importa porque, evidentemente, desde hace cuatro años hasta ahora, la pintura colombiana joven ha dado un vuelco formidable hacia el color [...]. La pintura se acercó a la valla publicitaria, al cartel estridente, al rechinamiento de combinaciones insólitas. Sin embargo, Beatriz González no modificó su conducta estética; manteniendo su estabilidad para componer, su limpieza de factura y su acierto en las relaciones de color dentro del cuadro, fue descubriendo un mundo temático más personal, ya sin los apoyos de Vermeer ni de nadie (p. 24).

La conservación de los valores pictóricos, mencionados por la artista y ratificados por Marta Traba, se comprende como la necesidad de asumir rasgos estéticos autónomos ante la proliferación de artistas que comenzaron a retomar la diversidad de técnicas, propios de la contemporaneidad, a raíz de las ausencias de unidades estéticas que, regularmente, han sido ineludibles para la caracterización del periodo histórico y material de la historia del arte. Para Beatriz González, producir en la contemporaneidad implicaba entender el por qué se pinta, más allá del para qué se pinta:

Estaba desesperada. Me sentía una de esas “señoras que pintan”. Andaba en una crisis terrible. Pintaba y me salían unas figuras boterianas, un desastre. De repente vi la foto de la pareja en El Tiempo, una foto gris, con manchas. ¡Esto es lo que quiero hacer!, dije. A mí no me importó la historia del suicidio. Me trataron de romántica, de no sé qué más, pero la historia ni la leí. Solo me interesó la imagen (González, 2014, p. 1).

Teniendo en cuenta esta reflexión sobre la producción artística contemporánea de la maestra Beatriz González, identificando la relación entre el productor y la obra, también se hace preciso el reconocimiento de la creación a partir de la relación que ésta establece con su espectador y el bagaje histórico que éste posee. Para comprender la construcción del sentido que propone la artista a través de la obra, se hace necesario delimitar su discurso sobre el fenómeno retratado: la violencia. Por lo tanto, el problema de investigación se comprenderá desde dos dimensiones teóricas puntuales: los estudios del discurso y la semiótica de la cultura.

Desde la dimensión discursiva, es decir, la dimensión dialógica intersubjetiva bajtiniana, la obra de arte se compone de un objeto estético (contenido) y carácter artístico

(forma), en la cual se evidencia cómo la posición en el mundo¹⁴ que asume el artista en relación con las valoraciones, el conocimiento y el hecho ético que plasma en la obra, determinan su discurso.

El primordial compromiso de la estética radica en el estudio del objeto estético representado a través de la materialización de la obra de arte (forma artística¹⁵), en donde las apreciaciones que conforman el mundo humano se hacen necesarias para entender las relaciones sociales que conforman nuestras sociedades y sus prácticas culturales.

Con esta dimensión se busca comprender la obra de arte como un dispositivo comunicativo que permite evidenciar no sólo la postura del artista, sino también la construcción de los valores e imágenes discursivas que este proyecta para poner en interacción con las elucubraciones provenientes del espectador e intérprete. Desde la dimensión de la semiótica de la cultura, el arte pictórico se considera como un tipo de lenguaje con el cual se explicitan diferentes juicios de valor en los que el artista y el espectador demuestran la organización de un sistema de comunicación que emplea signos para su materialización.

Se contempla que en el estudio de la cultura el arte mismo pierde sentido si se separa la forma material del problema del contenido, esto, en la medida en que la significación proviene de la relación que sostiene la estructura del texto con nociones puramente intuitivas de los significados que éste refleja. Toda estructura o sistema de codificación en el que esté definido el texto observado requiere de las valoraciones de quien las produce y quien las interpreta:

Sin embargo, posteriormente el sistema (transcodificación primaria) recibe una estructura complementaria, secundaria de tipo ideológico, ético, artístico, etc. Los significados de este sistema secundario pueden formarse tanto según los

¹⁴ La posesión en el mundo del autor-artista y de su tarea artística pueden y deben entenderse en relación con todos los valores del conocimiento y del hecho ético: no es el material el que se unifica, se individualiza, se completa, se aísla y se concluye (Bajtín, 1992, p. 37).

¹⁵ La forma artística-creadora da forma definitiva, en primer lugar, al hombre total, y luego al mundo, (...), bien humanizándolo directamente, bien espiritualmente en una relación valorativa tan directa con el hombre, que pierde ante él su autonomía valorativa. (Ibíd, p. 75)

procedimientos propios de las lenguas naturales, como por los métodos de otros sistemas semiológicos (Lotman, 2011, p. 52).

A continuación, se presenta un marco de acción teórico – conceptual, así como los conceptos, los instrumentos de análisis para la interpretación de las obras mencionadas anteriormente, los cuales no pretende imponerse ante la pluralidad y el carácter intersubjetivo de la obra como existencia propia y autónoma. Estos escenarios conceptuales buscan contribuir con una mirada que enriquezca el debate actual sobre los estudios del arte, de la estética y al semiótica con el ánimo de identificar vínculos y relaciones en la configuración entre sus objetos de estudio y la naturaleza de los mismos.

Capítulo II

La perspectiva semiótica y estética de la contemporaneidad en el estudio del arte de Beatriz González y sus correlatos con el fenómeno de la violencia en Colombia

En el presente capítulo se lleva a cabo la discusión sobre la configuración del sentido en la obra de Beatriz González, bajo el reconocimiento de los principios de la Semiótica de la Cultura en Iuri Lotman (1996, 2011). La revisión se realizará a través de la identificación de su lenguaje, “dispositivo estandarizante natural” (Lotman, 1996), el cual determina las prácticas significativas y comunicativas de quienes hacen parte de la obra. Para ello, es necesario hacer la exploración de la configuración de esta estructura estandarizante, en la medida que se aborda el sentido de la obra como una manifestación de

las coyunturas sociopolíticas que delimitan el campo de acción de la artista. De igual manera, se abordan las querellas sobre la conceptualización del sentido que asume las obras de González dentro del sistema de producción del arte entre la modernidad y la contemporaneidad en Colombia, apelando a diversos puntos de reflexión sobre el valor estético que se promueve a través de sus pinturas.

Comprender la obra de González bajo la perspicacia de los enfrentamientos que se han presentado en la producción y catalogación de *qué es arte* en Colombia, implica reconocer como, a manera de *queja* en palabras de Marc Jimenez (2005), se pronuncia un discurso artístico que pone en tela de juicio la ecuanimidad veedora del valor estético que profesaron diversos teóricos y críticos de arte en el país, entre ellos la precursora y mentora de la artista: Marta Traba¹⁶. Este discurso fue punto de partida para llegar al reconocimiento de la obra como lugar de tensión e inflexión en esta misma tendencia historicista. En sí, la situación es paradójica, producto de las discusiones teóricas sobre las relaciones históricas entre la obra y el conflicto armado, y mucho más complejas cuando se analizan las consideraciones semióticas que puede tener y aportar el arte a la memoria en el país. ¿Cómo contar la historia de aquello a lo que se le cuestiona su carácter historicista?

A González se le puede atribuir un espacio dentro de la querella que promulgaron la defensa de un arte en la modernidad, dado que en el sentido de la palabra *moderno* para Danto (1995), Bishop (2006), Guash (2005) y Jimenez (2005) suscitaría el cuestionamiento de la tradición hacia la producción bajo el reconocimiento de las vanguardias y sus estilos. Una postura que la obra de González asume en la medida que se enfrenta a este fenómeno de la representación fidedigna de la realidad como defensa de la libertad de creación, contra todo tipo de movimientos coercitivos basados en sistemas de creencias (dogmas) o convenciones que buscan tutelar y legislar sobre la creación misma. La modernidad en Beatriz se demuestra como un espacio de discusión sobre sus procesos de producción, una

¹⁶ En la década de los setenta, Marta Traba en “Los Muebles de Beatriz González” (1977) elabora la crítica a las cajoneras de González exaltando el valor estético de la misma. Para ello sustenta su punto de vista desde la apreciación de la belleza a partir de referencias a los planteamientos estéticos kantianos –la contemplación de la obra como una experiencia en sí-. De igual manera, en esta misma época, la crítica de arte identificó en González una actitud de revelación ante estos valores estéticos y proporcionó, a manera de vaticinio, la configuración de nuevas formas de comprender el valor de su obra desde el reconocimiento de su propuesta contestataria con el circuito de arte en el país, postura que más adelante, asumió con los discursos hegemónicos sobre las coyunturas políticas del mismo.

manera de re-significar, *transcodificar* en palabras de Lotman (1996), el valor de la obra a partir del cuestionamiento del valor de uso de la misma.

Por ello se hace relevante proponer un espacio a manera de diálogo en medio de la navegación que se prevé en González entre los acercamientos a un discurso modernista o contemporáneo dentro de la obra. Tal como lo cita Jimenez (2005, pp. 20-21) “las crisis de las bellas artes tradicionales –que comienza con el impresionismo-, el nacimiento de la abstracción, las vanguardias, la irrupción de objetos industrializados en el campo artístico” dan cuenta del malestar con el que el artista se identifica. La modernidad se convierte en la excusa para tomar nuevas búsquedas expresivas para hablar de la intimidad de quien desea llevar a cabo el acto creativo, mientras la contemporaneidad le suministra la incertidumbre con la que busca configurarse el sentido de la obra dentro de un sistema de producción artístico; el cual, en el caso de González, estaba atravesado por la historia del conflicto armado colombiano y sus desencadenantes coyunturales como los periodos de la violencia en el país.

El movimiento oscilatorio de la obra de González entre estos dos posicionamientos le permite a la artista, como a sus críticos y curadores de obra, comprender que el problema radica en cómo se configura el sentido de sus creaciones. Pareciera que la artista busca responderse a sí misma diversos interrogantes: ¿cuál es el sentido de la creación cuando está atravesado por un cuestionamiento que va más allá del carácter estilístico y formal? ¿en qué medida el sentido se configura no como una contra-respuesta a los principios modernos del arte en el país sino a la acepción de un arte que asume la emocionalidad de una coyuntura que le afecta a ella *misma como otro* (Ricoeur, 1996)? ¿De qué manera esta reflexión entre el discurso de la artista permite un reflejo con el relato memorial de quien no tuvo voz y voto en medio del conflicto?, o como lo expone Galeano Marín (2019) “¿Se trata del arte de la contemporaneidad, es decir el que se está haciendo en simultánea a nuestro momento vivencial?” El momento vivencial de la artista nos muestra cómo se postula ante un arte que causa incertidumbre, en términos de su producción y afiliación al circuito del arte mismo, para abrir la discusión “hacia la superación de la obra, en tanto entidad fundamentalmente materializada” (Galeano Marín, 2019), con el fin de preguntarse por las formas participación del ciudadano, quien vive en medio del fenómeno de la violencia y actúa como sujeto formador de sentido de la obra.

La génesis de la contemporaneidad en el artista se contempla en la búsqueda de nuevos referentes que motiven la creación como acción que le otorga un lugar dentro del circuito del arte actual. Tal como lo describe Jimenez (2005) es “un terreno preparado desde mucho tiempo atrás por la descomposición de los sistemas de referencia, tales como la imitación, la fidelidad a la naturaleza, la idea de la belleza y la armonía” (p. 21), e incluso por la confrontación moderna a estos mismos cánones característicos del arte entre los siglos XVIII y XIX. Harold Rosenberg, crítico de arte norteamericano citado por Jimenez (2005, p. 24), también proporciona pistas para situar la problemática del arte en la contemporaneidad. A partir de su “des-definición del arte” se moviliza a predicar la pérdida de sentido que afecta tanto la noción del *arte* como la de *obra*; situando la discusión de la pérdida de referentes como un problema de la comprensión e interpretación de lo que se debe llamar *arte* en la actualidad.

Por lo tanto, aduciendo a esta problemática evidenciada en los teóricos del arte citados anteriormente, y teniendo en cuenta los planteamientos de Iuri Lotman (2011) sobre los problemas de la comprensión de la obra como texto artístico situado en un escenario comunicativo, la referencia en el sistema del arte se asume como un ejercicio permanente por la producción simbólica con la que se relaciona a un espectador (ciudadano) con el sentido de la obra en sí, sentido que en últimas se materializa en la obra como texto, y con la que el artista busca signar su acción en medio del fenómeno del cual se vale para crear. Vale la pena citar a Lotman (2011) en este punto:

El problema de la redundancia en el texto artístico no será por el momento objeto de nuestro estudio. En este caso lo que nos interesa es otra cosa: entre la comprensión e incomprensión del texto artístico existe una amplia zona intermedia. Las diferencias en la interpretación de las obras de arte constituyen un fenómeno cotidiano que, en contra de una extendida opinión, no se debe a causas accesorias fácilmente evitables, sino a causas orgánicamente inherentes al arte. Al menos, y por lo que parece, a esta propiedad se debe precisamente la ya señalada capacidad del arte de entrar en correlación con el lector, ofrecerle justamente información que necesita sobre el fenómeno y para cuya percepción está preparado” (p. 37)

Al parecer, el artista, en este caso González, contempla su creación como una acción que busca referentes en las formas de relacionamiento con el entorno coyuntural que le acontece, en las correlaciones entre un lector como ciudadano, que intenta comprender y

dirimir su lugar en medio de un conflicto y las posibilidades de reflejarse, e incluso sumergirse, en las metáforas del dolor, la pérdida de identidad y la desesperanza que se evidencian en los discursos curatoriales de la maestra.

Es en este punto, cuando la obra¹⁷ se acerca de manera gnoseológica al arte en la contemporaneidad, donde se desprende la siguiente hipótesis de trabajo: 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 que confronta esta acepción estética del pasado para suscitara y entenderla como escenario de acciones que movilizan a la apreciación analítica de esa carga semiótica, como la comprensión del sentido de una emoción de quien vive el fenómeno, de quien configura su experiencia bajo el reconocimiento *del otro como sí mismo* (Ricoeur, 1996) , en últimas de quienes hacemos parte del fenómeno en sí. Una traslación, de carácter metafórico, entre el *valorar la obra* y *sentir la existencia del otro a través de la obra*.

Pareciera que la crisis de la contemporaneidad no solo cuestiona las bases del reconocimiento del arte sino también de la producción del sentido de las acciones del artista. Por lo tanto se interpela a una estética contemporánea, tal como lo plantea Bishop (2006), donde la acción del artista se configura por el grado de incidencia y participación que puede tener el *otro* dentro de lo que se configura como manifestación artística. Una participación que no se endilga solo a la presencia física, material o de afección palpable sobre la obra, sino un ejercicio simbólico con el que se puede *sentir la emoción* para comprender el lugar del *otro* en medio del entono para la producción. Aquí, la semiótica contemporánea asume su co-responsabilidad, junto a otras áreas disciplinares, en la comprensión de dicha producción simbólica, la cual se asume de carácter sígnica y textual.

Esta apertura implicará una mirada aún más reflexiva acerca del mundo del arte. Aquella con la que Umberto Eco había formulado en “Opera Aberta” (1995) donde se cataloga la estética como una construcción dialógica entre la obra y el espectador, una reacción como

¹⁷ En este caso las obras de Beatriz González relacionadas con fenómenos de violencia en Colombia durante las décadas de los 80's y 90's en Colombia.

objeto producido por un autor que organiza en tramas -colecciones, series¹⁸- de efectos comunicativos con el fin de que cada espectador, como sujeto que vive inmerso en la realidad plasmada en el lienzo, pueda comprender la obra. Eco (1995) predecía en el arte un ejercicio más que interactivo, participativo, haciendo alusión a que la participación es un tipo de interacción con el objetivo de comprender y actuar *con y a través del otro*, al igual que Bishop (2006) asume el arte como una configuración del sentido de actuar en medio de la participación, una suerte de “práctica social” del artista como ejercicio emancipador de las relaciones hegemónicas que se imponen en otro tipo de textualidades de la actualidad: como la noticia, el poster y el reportaje fotográfico.

Siguiendo esta hipótesis de investigación, en la estética comienza a surtir efecto la incidencia del germen de *lo contemporáneo*, lo cual permite una autorreflexión sobre la existencia de la obra como emoción *con y del otro*: una estética que pasa de la apreciación, contemplación a comprenderse como la valoración del ejercicio artístico a partir de *la colocación del otro en sí mismo* (Ricoeur, 1996). Por su parte, Jimenez (2005), citando a Goodman (1990), aduce a esta mismo (re)planteamiento estético, cuando afirma que el arte en la contemporaneidad posee una función de conocimiento sobre un mundo que busca ser explicado, interpretado bajo sus lógicas de producción, de existencia. Aquellas lógicas que en el conflicto colombiano, las mismas, que definen y reorientan la participación de las víctimas de la propuesta artística en Beatriz, aportan a la definición de las metáforas de la violencia con las que se manifiesta un sujeto afectado por estas: González, las víctimas, los verdugos y todo hecho de violencia que apele al conflicto para hacer una crítica contestataria a los discursos hegemónicos sobre el fenómeno en sí mismo.

La obra de González como referente del arte contemporáneo en Colombia.

La pregunta por el carácter contemporáneo en la obra de Beatriz González remite, necesariamente, a una breve contextualización de la producción de su obra. En medio de cajoneras, lienzos y soportes no tradicionales como camas, tambores y cortinas comenzó a delimitar su estilo pictórico contestatario con el sistema de producción de objetos en el arte para dicha época en Colombia. Tal como lo cita Traba (1977), Beatriz representa la

¹⁸ Como es el caso de *Las Delicias* (1996) y *Máteme que yo ya viví* (1996) de González.

juventud de estos artistas que buscan encontrar su propio lenguaje en medio de la irrupción de la industria y las comunicaciones que comenzaban a ser promesa en las esferas de los medios masivos y el arte en el país. Una mirada que buscó deconstruir la opinión hegemónica con la que daban inicio a sus procesos de creación, pero que a la vez aguardó los principios de una forma de comprender y sentir el mundo a través del color y sus funcionalidades dentro del lienzo:

Los jóvenes son siempre el punto crítico de nuestra pintura y escultura. Nadie está de acuerdo en la manera de enjuiciar sus obras. La opinión paternalista sostiene que hay que alentarlos, cualquiera sea el resultado de sus trabajos, para estimularlos a seguir adelante. Los más severos afirman que hay que ser estrictos con ellos, para que no crean que tienen ganado el cielo por lograr una combinación más o menos eficaz de colores sobre la tela o una forma que se sostiene pasablemente en el espacio.

Mi criterio se alinea en la segunda posición, desde luego, y los estudiantes de arte que han sido mis alumnos en los últimos cinco años apoyan ese criterio aun a costa de sus propios sacrificios. A tal punto se les ha insistido en la obligación de que la obra se apoye sobre una verdad; se les ha enseñado a aborrecer las falsas inflaciones, la adulación provinciana, la mala fe o la neutralidad en el juicio, que asumen con entereza la posibilidad de ser ellos mismos castigados por esos principios. (p. 23)

Bajo esta lógica, Beatriz seguía orientando su trabajo bajo los principios de la producción del arte de valoración personal, principalmente por parte de su mentora. Una mirada basada en el juicio de la experiencia que podían proyectar cada uno de sus proyectos frente a un posible espectador y que se recrudecía esta valoración cuando dicho proceso era una forma de autoestimularse ante este juicio certero, el cual buscó posicionarla como parte de la configuración de un nuevo gusto que proveía el discurso institucionalizado de Traba para esta década de los setenta en Colombia. Una mirada basada en el ejercicio del salón de artistas, con el cual se daba lugar a conocer estas jóvenes propuestas para el público especializado y que dan lugar a competir en condiciones distintas a los artistas de amplio reconocimiento en el circuito del arte.

Tal vez *La Encajera* (1670) de Johannes Vermeer fue el primer acto de consciencia con el que Beatriz se afilia a una forma de pintar pero también de sentir a través de la pintura. En primer lugar, las formas básicas de su pintura *La Encajera* (1964) como bloques de color y la composición por formas regulares e irregulares, dejan entrever un cierto goce de carácter expresionista con el que Beatriz comenzó a codearse en sus proyectos artísticos. Aún con la influencia de esta mirada institucionalizada, también, en la misma obra, la artista comenzó a dar puntadas “inteligentes”, como lo expresa *Traba* (1977) en cómo cuidadosamente articula sus formas con los característicos tonos verdosos del almanaque *Pielroja* o refulgentes encajeras de las playas. Es evidente que en Beatriz siempre el color fue una estrategia sensorial que permite el enganche del otro, que vincula al público a través de sus tramas cromáticas.

Sin querer siendo termina por justificar un proceso de transcodificación, una traducción semiótica, con la que preservó no solo su gusto por el expresionismo en aquella época, sino que permitió considerar su arte como un ejercicio que permite la traslación de sentidos entre los múltiples materiales, colores y objetos con los que se crea la obra. La presencia del almanaque *Pielroja* no es más que una necesidad sustentada de deconstruir –ofrecer una forma diferente de comprender el acto de pintar- para acercarlo a una cultura de masas, esa misma que identifica la esencia de su objeto de valor (almanaque) como leve presencia en la obra. Una vez más, la tesis de Jimenez (2005) se evidencia en este corto ejercicio biográfico de la artista. Beatriz sigue buscando los referentes con los cuales crear, pasar del óleo sobre lienzo, montado sobre madera del admirado artista holandés Johannes Vermeer a creaciones que recrean y al mismo tiempo cuestionan los almanaques de pasillo que saca año tras año una tabaquera en Colombia.

Más adelante, los referentes de Beatriz se recrudecen en su intención de comprender al otro a través de sí misma: su pintura. Para la década de los ochenta y los noventa, lo que acerca el arte de González a una manifestación contemporánea es el carácter *indexical*¹⁹ de las metáforas con las que se relatan la memoria y el recuerdo de las víctimas del conflicto armado colombiano, apelando a una estética relacional de base metafórica con la que se acerca y se conduce ante el hecho que afecta *al otro como si misma*. Esto sucede dado que

¹⁹ Esta apreciación teórica de la obra se revisa con mayor detalle en el capítulo III del actual manuscrito. Se recomienda revisar el apartado: *Beatriz González: entre el expresionismo y la indexicalidad del fenómeno de la violencia*. (p. 124)

si cambia el sentir y el existir de una comunidad en su historia como sociedad, entonces, también iba a cambiar el propósito artístico de Beatriz con el cual busca comprender al otro a través de la pintura.

El dolor, la desesperanza, la pérdida de identidad como ausencia son algunas de las metáforas que se configuran como rastros, presencias indiciales de cómo la comunidad elabora su existencia en medio del conflicto. En este punto, la catalogación de la obra no se comprende a través de su valoración formal o estilística, ni tampoco como una forma de construir una nueva forma expresionista para sustentar el hecho en el lienzo; es un ejercicio de consciencia en consonancia con lo que se vive en la actualidad; es una acción con la que se busca darle paso al sentimiento, a la emoción que el otro conlleva después del hecho de violencia que le ha sobrevenido. Una forma de proyectar el dolor ajeno en el propio. Beatriz confirma este punto de partida al afirmar que no se propone hacer memoria, pero que comprende cualquier acción incidente del relato de memoria como una forma de actuar para comprender lo que sucede en nuestro entorno:

Pues yo no me propongo eso (hacer memoria), yo sé que eso se convierte en memoria, pero no sé, me parece un poco obstinado. Se dice que están atentando contra la memoria y me parece muy importante que se diga eso, porque ya se ha estudiado mucho las imágenes de museos y cómo esos museos se convierten en memoria, pero lo que yo no veo es el propósito mío es hacer memoria, no, el propósito mío era crear unos signos, unos signos que representarían unas imágenes del dolor del otro, pero no con la tendencia de que *¡ay yo voy a hacer memoria!*, me parece se ha abusado un poco del término memoria, uno no se propone eso, sino que eso se vuelve memoria, eso tiene que quedar muy claro. (González, B., comunicación personal, 01 de junio de 2018)

Queda claro que la artista no se propone hacer memoria, a la vez que contempla la posibilidad de que sus manifestaciones aporten a los discursos memoriales del conflicto. En este punto, la artista interpela a una estética contemporánea donde el ejercicio del artista supera el concepto mismo para concentrarse en una relación metafórica entre quien vive el dolor, la desesperanza y la pérdida de identidad como una forma reconocer(se) en (al) el otro. La *metáfora viva*, basada en el sistema del espejo, cada vez está más latente en este tipo de obras que se convierten en manifestaciones de la memoria en el conflicto armado. El carácter vivo de la misma permanece en el tiempo, un tiempo narrativo interno a la obra

misma y que da pistas, deja huellas indiciales, para comprender cómo se configuran los discursos históricos sobre el hecho.

No se limita a comprender las particularidades de la pintura como una práctica de oficio, se aleja de estas, dejando que la participación del otro se configure como un reconocimiento emocional y sensible dentro del lienzo, una traducción semiótica entre el concepto a representar en la obra y las emociones de quienes aportan sus vivencias para estructurarlo. González no crea a partir de una consideración única del cuestionamiento del concepto, o incluso desde la transposición de soportes (transcodificación semiótica) para pasar de la fotografía, el reportaje gráfico o titular de prensa; González se anima a plantear una reflexión de las emociones como conceptos que modelan una cultura de masas que ha naturalizado y legitimado la violencia como forma de existencia: cuestiona el dolor ajeno como propio para desnaturalizarlo, deslegitimarlo en la vitrina mediática en la que se encuentra.

La emoción como concepto se *desconceptualiza* en la medida que la superpone a los rastros de las emociones que asume del material de referencia (fotografía) con el cual crea la obra. Realiza, en palabras de Lotman (1996), un proceso de transcodificación secundario, una yuxtaposición de saberes y emociones que entra en un proceso de obra inacabada e inacabable, dada las razones coyunturales del conflicto que aún sigue activo en la comunidad colombiana.

En esta lógica, sus obras son más que una memoria fija del recuerdo de un pasado, son acontecimientos en movimiento permanente que activan la necesidad de hacer memoria. Son metáforas vivas, activadoras de relatos con los que se busca resignificar que se entiende por dolor, identidad, desesperanza y otra cantidad de conceptos transcodificados, traducidos a una realidad que busca (re)existir en cada intento de signar sus emociones.

Por lo tanto, es pertinente hacer una revisión minuciosa de los cuerpos teóricos que se acercan a la metáfora, de base conceptual, como procesos de transcodificación, de traducción semiótica, de configuración de sentido entre las obras de Beatriz y la producción simbólica sobre el conflicto armado colombiano.

La teoría conceptual de la metáfora expresada en los textos artísticos contemporáneos

La conceptualización de la obra de arte como objeto de estudio de esta investigación implica reconocer cómo esta ha tejido sus relaciones con la iconografía, la metáfora y la definición de la narrativa visual. Por ello, Pellicer García afirma que “lo lingüístico como lo visual son instrumentos depositarios de unas voces socioculturales” (2008, p. 135), quien se apoya de Bajtín para mostrar que la metáfora visual, es decir el texto visual, está al mismo nivel de la palabra al recolectar las voces de quienes hablan del sentido que tiene un texto dentro de las esferas de comunicación discursiva.

Para el año 2005, Danto se acercó a la definición de la obra de arte en la contemporaneidad como una tipología textual en la cual se observan traslaciones de sentido en el uso de materiales, re-significación del espacio, del tiempo y otros elementos con los que se realiza la obra en esta época. Su crítica a la configuración del sentido en el posmodernismo lo acercó a la definición de cuál podría ser el objeto de las manifestaciones humanas llamadas obras de arte en la contemporaneidad, objeto que tiempo después se configuraría como el texto basado en la traslación del sentido de un texto a otro.

¿Por qué no decir que todo es arte o que la diferencia entre el arte y el resto de la vida ha sido superada? Aquello implicaría sustituir la historia del arte por el estudio de la cultura visual. Pero eso es ir demasiado de prisa. Mi punto de vista es que el problema enfrentado por el posmodernismo es la imagen exacta del que enfrentó el modernismo. Así como el modernismo necesitaba encontrar cuáles eran las estructuras formales propias del arte. El posmodernismo buscaba hallar qué textos eran los propios de las obras de arte. (Danto en Guash, 2005, p. 31)

Este tipo de texto posee un grado de ostensión, en tanto representa las intenciones del productor de la pieza, al igual que “las múltiples formas de la memoria y la experiencia social” (2008, p. 135). Para ello, se hace relevante entender el proceso del *mirar*, como un proceso que implica mayor grado de conocimiento de la metáfora por parte de quien hace una interpretación del objeto, con el fin de evidenciar que es un tipo de “visión modelizada por un *querer ver* o un *querer saber/poder* a través de la visión” (2008, p. 136), rescatando la idea de que este proceso constituye el *hecho cultural y artístico* en sí mismo.

(...) hablar de la mirada supone hablar de discurso y proceso de enunciación, ya que la actividad de enunciación se entiende como un proceso inferible al texto visual a partir de las marcas textuales, de huellas de enunciación en los enunciados (Pellicer García, 2008, p. 135).

Por tal motivo, conviene relacionar el texto visual, en todas sus presentaciones en el arte, la publicidad y la política, con el proceso de percepción, el cual es considerado como un tipo de proceso comunicativo que realiza el ser humano para acceder al conocimiento mismo. “De esta forma, la abstracción da lugar a la intención subjetiva y modelizada del anuncio en el que se activa la pasión escópica (emociones) del deseo derivada de ese encuentro visual compulsivo, tal y como lo señalan Lacan y Krauss” (Pellicer García, 2008, p. 137)

El acto de percepción implica la existencia de procesos discursivos que logran que el hablante realice lecturas interpretativas de lo que se expone ante él, especialmente en la obra de arte, ya que mediante el recurso de la metáfora, como proceso comunicativo definido desde la Teoría Conceptual de la Metáfora de Lakoff y Johnson (2011), la imagen visual, en su estado de ícono, logra configurarse como un elemento cargado de sentido, de voces, de implícitos y de cargas ideológicas que representan la identidad discursiva del mismo. Aquí la translación entre el sentido de donde parte el acto de creación hacia el nuevo sentido se configura como una forma de construcción narrativa, de orden intertextual, que habla del concepto abordado.

Sin duda existe una relación entre el reenvío de la letra o la imagen impresa a la expresión pictórica y el reenvío del texto visual al objeto que asemeja. Previamente a este estadio de conformación semiótica, la cultura oral y la semiosis simbólica hacían del proceso de la significación un proceso envolvente, múltiple, en el que la desenvoltura de la referencia absorbía al propio contexto de comunicación, facilitando la memoria y el impacto de la comunicación presencial. Con el sistema bipolar del ícono y de la letra impresa, toda esta complejidad oral-simbólica desaparece del primer plano de la comunicación, aunque siga presente el proceso (Ong, 1997) (Aladro Vico, 2007, p. 49).

La obra de arte evidencia un esquema polifónico y metafórico, con el cual se delimita y se (re)construye en la medida que ésta se moviliza a través de diferentes universos semióticos. La obra no solo se interpreta a la luz de la experiencia del artista, el crítico, el historiador o curador; la obra se moviliza por las narrativas de las personas que acceden a ella, que recurren para conocer el concepto o fenómeno que busca contener y expresar. Es un elemento con diferentes niveles de significación, debido a su alta carga de *indexicalidad* que ha recogido con las interpretaciones de las causas y las consecuencias de lo que busca evidenciar, niveles en los que se presentan significados negados y tomados de diferentes formaciones metafóricas demostradas en diferentes esferas de la producción social.

La carga ideológica se determina por medio de los diferentes discursos que rodean y (pre)determinan el discurso de la obra, específicamente aquel que está diseñado a partir de los materiales y conceptos con los que está hecha. La metáfora se convierte en un recurso semiótico para el artista, en virtud del cual logra legitimar el esquema ideológico que defiende a través de su accionar (la obra), como también aquel que denuncia y se distancia del hecho en sí. Beatriz es consciente de este ejercicio, en la medida que se asume a sí misma como productora de signos en imágenes que revelan una forma de comprender el conflicto, desde una postura, un lugar discursivo donde la víctima no ha tenido voz ni voto.

En el caso de Eva Aladro Vico (2007), en su publicación “Metáforas plásticas e íconos para transmitir información”, se acerca a la idea de un texto visual polifónico, en la que se presenta la bipolaridad del ícono como esa definición de doble opuesto que se reconoce en los postulados de Ducrot (Ducrot, como se citó en Aladro Vico, 2007, p. 52). De esta manera, el ícono se configura como una entidad enunciativa, un enunciado, donde se presentan las tensiones y las fuerzas entre las voces que le definen. Aun así, la investigadora insiste en que para llegar a esta afirmación se debe reconocer que solo es posible a través de “los esquemas (etimológicamente formas) (Bartlett 1932, Koffka, 1971) que la mente construye de cualquier percepción son imágenes simplificadas cuya virtud es adaptarse a nuestros umbrales cognitivos pero conservando, como los íconos lo hacen, una relación directa con el objeto representado” (2007, p. 49).

En Beatriz, las relaciones icónicas entre el soporte de referencia para la creación (fotografía) y la obra sigue permaneciendo esa relación directa con el objeto a representar. Sin embargo, su propuesta estética es de carácter indexical, en la medida que busca dejar rastro de la forma en cómo se cuestiona, por ejemplo, el dolor entre la fotografía de las madres que han perdido a sus hijos en la masacre de Las Delicias y los encuadres y formas coloridas contrastantes de la serie *Las Delicias* (1996), obturando como la fotografía, el momento de dolor con el que se busca cuestionar la mediatización y banalización del hecho en la prensa colombiana, al punto que la artista misma decide colocarse como una forma de conceptualizar el dolor en pinturas posteriores como *Autorretrato Llorando* (1997).

Es así como la Teoría Conceptual de Lakoff & Johnson (2011), la cual explica las proyecciones metafóricas de formas icónicas e indexicales desde una conceptualización ontológica, orientacional espacio-temporal, motora-dinámica y estructural a un plano más abstracto (como las construcciones de expresiones de significación soportadas en cualquier sistema sígnico), se relaciona directamente con la conformación de imágenes metafóricas que tienen como objetivo el esbozar, relatar y organizar planos inteligibles que no son posibles de conceptualizar mediante la experiencia directa o al menos las coyunturas emocionales del ser humano no lo permiten hacer en primera instancia.

La teoría de Lakoff y Johnson (2011) indica que las proyecciones de imágenes entre un concepto se realizan al nivel del sentido, a partir del cual se construye la metáfora. Es decir, la metáfora, más que un recurso estilístico y retórico, es un proceso que permite reconocer cómo el texto verbal o visual presenta un cambio a nivel de la significación, una transcodificación desde una perspectiva sistémico-funcional a una perspectiva semiótica histórica.

La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra. (...) nuestro sistema conceptual no es algo de lo que seamos conscientes normalmente. En la mayor parte de las pequeñas cosas que hacemos todos los días, sencillamente pensamos y actuamos más o menos automáticamente de acuerdo con ciertas pautas y sentidos. (...) la comunicación se basa en el mismo sistema conceptual que usamos al pensar y actuar, el

lenguaje es una importante fuente de evidencia acerca de cómo es ese sistema. (Lakoff & Johnson, 1986, p. 40).

Lakoff y Johnson (1986) definieron la metáfora conceptual como un fenómeno de cognición en el que un área o dominio de la semántica se transfigura para representar, por medio del concepto, otros términos de referencia de manera abstracta. Esto implica realizar un proceso cognitivo entre lo concreto y cercano a la experiencia física y la elaboración de un concepto que suele ser más abstracto, representado al nivel del lenguaje. Son maneras de pensar no literales. Esta reflexión tiene mucha relación con los planteamientos de Kosuth (1967) citado por Duchamp (1969) en *L'art après la philosophie* cuando afirmaba que el arte no debía seguir recurriendo a escuelas, pensamientos o cuerpos teóricos ajenos a su naturaleza. El arte se debía comprender a través del arte, una forma de fundamentar el campo de estudio en medio de los albores del carácter contemporáneo de las manifestaciones y obras que se producían en aquella época. Un camino para “la reflexión, para una conceptualización, para una actividad especulativa que prevalecía sobre los objetos materiales presentados al público” (Kosuth citado por Duchamp, 1967, p. 124). Un punto equidistante entre los planteamientos de la conceptualización de aquello que se vuelve objeto de identidad, de existencia tanto en las teorías del arte como en las ciencias del lenguaje. Por su parte, Soriano (2014) afirma que las metáforas conceptuales son esquemas abstractos de pensamiento que se manifiestan de muchas formas, entre ellas el lenguaje; estas expresiones lingüísticas pueden variar de una lengua a otra, de un sistema a otro, aunque la metáfora conceptual sea la misma. Una base de reflexión que se equipara con la propuesta de Kosuth (1967) para los cimientos de unas posibles teorías que expliquen la configuración del sentido de las manifestaciones en la contemporaneidad. Una arqueología al concepto mismo para comprender cómo se configura su sentido a través de un carácter relacional y traslativo con el que el artista crea y manifiesta su apreciación por un algo.

De esta manera nos encontramos una desvinculación de la metáfora conceptual a una forma de codificación en particular, ya que en este caso la metáfora conceptual se define gracias a las asociaciones de conocimiento y de referencia que realiza el productor de la misma, y no a partir del código que la estructura y contempla.

Una metáfora conceptual evidencia las asociaciones sistemáticas –también llamadas *proyecciones* (Soriano, 2014, p. 88)– entre elementos del *dominio fuente* y el *dominio meta*, como también una agrupación de inferencias que resultan posibles gracias a dichas asociaciones. El dominio fuente es desde donde se acoge un significado a constatar y el dominio meta es el campo desde donde se acoge un significado a negar por la transposición del significado aportado por el dominio fuente.

Estas asociaciones entre los dominios fuente-meta se nombran como *correspondencias ontológicas*, las cuales parten de las proyecciones entre el sujeto actuante u objeto sobre quien recae una situación denominado “a” hacia el sujeto actuante u objeto sobre quien recae una situación denominado “b”, y las *correspondencias epistémicas*, las cuales son proyecciones de conocimiento que nos permiten hacer interpretaciones y relacionar el significado a constatar con la experiencia previa del hablante.

La metáfora conceptual se puede presentar mediante diferentes codificaciones. Lakoff y Johnson (1986) orientaron sus investigaciones al análisis del proceso metafórico-conceptual a través de metáforas verbales, pero con el paso del tiempo, el campo de la investigación en la metáfora ha ido proyectándose en otros sistemas de codificación, como la metáfora visual.

El estudio de la metáfora conceptual se manifiesta en los diferentes sistemas de codificación y modos semióticos, que por lo general aparecen en un mismo nivel de coexistencia, para la caracterización y análisis de la obra de arte pictórico. El artista plantea una “representación que integra las características relevantes y pertinentes de su conceptualización experiencial” (Pardo, 2011, p.11), la cual ha logrado gracias a la incidencia de diferentes sistemas semióticos con los cuales produce *conceptos más abstractos y complejos*.

Haciendo uso de la metáfora, el artista puede (re)definir su propósito comunicativo desde la representación plasmada en la obra. Este propósito le permite realizar procesos de comparación, orientación, o de coherencia cultural, que implican una sistematicidad de los

significados provenientes del contexto social y cultural del productor. Es decir, el artista, atendiendo a la incidencia de los universos semióticos que lo circundan, puede establecer acciones de destacamiento, (re)afirmación, negación, rechazo u ocultamiento a nivel discursivo a través de las representaciones de violencia que se instalan en la obra de arte.

Los esquemas de imágenes discursivas se estructuran partiendo de la capacidad de conceptualización que tiene el productor del texto –en este caso, el artista– por medio de procesos perceptuales-conceptuales que forman la base de muchos de nuestros conceptos de objetos y acciones de la vida cotidiana.

María J. Ortíz propone, conforme a la Teoría Conceptual de Lakoff y Johnson (1986), la estructura de la metáfora visual como un proceso cognitivo que realiza el hablante, mediante los sentidos, las orientaciones del espacio, el tiempo y los procesos ontológicos establecidos en cada uno de los objetos a representar: “(...) las proyecciones metafóricas basadas en sensaciones corporales.” (2011, p. 56)

Las teorías cognitivas han demostrado que el pensamiento humano se encuentra corporeizado; es decir, que accedemos a la realidad mediante nuestros sentidos y no podemos huir de ellos. Para entender y manejar conceptos abstractos utilizamos proyecciones metafóricas basadas en sensaciones corporales. De ahí la ubicuidad de la metáfora en el lenguaje cotidiano. “Aunque esta afirmación ha sido ampliamente probada con el análisis del corpus verbal en distintas lenguas, apenas existen investigaciones en el corpus audiovisual.” (Ortíz, 2011, p. 57).

Son pocas las investigaciones que logran configurar la metáfora plástica - visual como un proceso cognitivo que a través de la textualidad se permiten crear procesos cognitivos con los que el hablante se comunica, generando proyecciones primarias, de orden correlativo o de familiaridad. Para ello es importante desplazar la metáfora del campo lingüístico, comprendido como un objeto conceptualizado bajo esta perspectiva de estudio, sino como un “fenómeno mental: un proceso mediante el que aprehendemos y organizamos nuestro conocimiento; un recurso cognitivo básico que ha de ser explicado en términos

evolutivos; un proceso habitual que impregna nuestro pensamiento y que, por lo tanto, se refleja en nuestras formas de comunicación” (Ortíz, 2011, p. 59).

La investigadora también retoma “Metáforas de la vida cotidiana” donde Lakoff y Johnson plantean la Teoría Conceptual de la Metáfora, en donde se define a la metáfora como “la proyección conceptual que estructura el pensamiento” (2011, p. 59). Igualmente, considera los planteamientos sobre la Teoría de la Metáfora Primaria de Grady (1997, 199), en donde se distinguen dos tipos de metáforas: la metáfora de correlación y la metáfora de familiaridad. Las metáforas de correlación se demuestran mediante manifestaciones del lenguaje, ya sea a través de una realización visual o verbal, donde se evidencia el objetivo del hablante por medio de la unión de conceptos distintos que se encuentran en un determinado número de experiencias comunes. Las metáforas de familiaridad, por el contrario, son la unión de conceptos que estructuran una misma categoría cognitiva provista por el sistema que da origen a la metáfora, es decir, crean cambios de orden paradigmático entre los conceptos que están implícitos en esta. Esta tipología de metáfora “es aprendida y cada cultura las filtra y adapta de distinto modo” (Ortíz, 2011, p. 60).

El *dominio fuente*²⁰ de las metáforas primarias contiene una imagen que es la representación cognitiva de experiencias sensoriales, es universal y tiene un significado particular en nuestra interacción con el mundo. Por el contrario, el *dominio destino* de las metáforas primarias no contiene imagen y se refiere a unidades o parámetros básicos de funciones cognitivas que son conscientemente accesibles. (Ortíz, 2011, p. 61).

La obra de arte pictórico de la maestra Beatriz González, especialmente aquella que compone la colección sobre el fenómeno de la violencia en Colombia, debe ser analizada a partir de la propuesta de la Teoría Conceptual de Lakoff y Johnson (1986), debido a que el artista logra evidenciar sus propósitos comunicativos haciendo uso de la metáfora conceptual, que se tangibiliza según el sistema de codificación del objeto de estudio (en este caso, la codificación visual pictórica). La sistematicidad de los significados provenientes de los universos semióticos del artista y sus orientaciones discursivas se encuentran instaladas en los diferentes recursos y modos semióticos de la obra de arte, los

²⁰ Lakoff y Johnson, 2011, p. 60

cuales, a su vez, demuestran las representaciones sociales que delimitan las características discursivas del productor a partir de una conceptualización de su experiencia.

La investigación retoma el enfoque de Lakoff y Johnson (1986), desde la perspectiva de análisis metafórico que plantea Forceville (2006), quien ha caracterizado la Teoría Cognitivista de la Metáfora (de aquí en adelante denominada CMT por sus siglas en inglés) como la teorización de la metáfora en tanto construcción cognitiva que no depende solamente de la codificación verbal, en la medida en que es gracias al lenguaje que esta logra posicionarse en las interacciones cotidianas de los sujetos sociales. Debido al aporte que nos entrega Forceville (2006) sobre la concepción del lenguaje como un medio de expresión que facilita estas interacciones, y retomando a McLuhan (1924), como *el medio es el mensaje*, se logra entrever que la metáfora es un procedimiento de orden cognitivo que trasciende la codificación de la misma, y logra instalarse en el lenguaje cotidiano de diferentes modos, junto con sus recursos semióticos, que determinan representaciones mono o multimodales, respectivamente.

Clearly, to further validate the idea that metaphors are expressed by language, as opposed to the idea that they are necessarily linguistic in nature, it is necessary to demonstrate that, and how, they can occur non-verbally and multimodally as well as purely verbally. Secondly, an exclusive or predominant concentration on verbal manifestations of metaphor runs the risk of blinding researchers to aspects of metaphor that may typically occur in multimodal representations only. This latter awareness, of course, exemplifies a more general principle. Ever since Marshall McLuhan's "the medium is the message" (McLuhan, 1964: 24 et passim), it is a truism that as soon as one changes the medium via which a message (including both its factual and emotive aspects) is conveyed, the content of this message is changed as well (see also Bolter and Grusin 1999) (Forceville, 2006, p. 3).

Las metáforas, como es el caso de aquellas que se presentan en la obra de arte pictórico, se definen en la materialización dada gracias al sistema de signos (modo) que la profieren, en la medida en que cada el soporte material, como transmisor de la información, puede poseer múltiples modos para llevar a cabo su realización. La obra de arte pictórico del corpus escogido para analizar en esta investigación se reconoce por su carácter

multimodal (Forceville, 2006), debido a que esta se materializa a través del código visual – pictórico, y para el desarrollo del análisis respectivo se requiere precisar los diferentes recursos semióticos que dan origen a esta tipología de lo multimodal, con el fin de caracterizarlos como categorías de este análisis.

La metáfora visual posee un dominio de origen, toda vez que es la representación de la entidad del mundo esbozada o registrada por el artista. Esta funciona como una *construcción conceptual* Forceville (2006), que deriva de la organización de los sistemas de significación en los que prevalece el sentido narrativo e histórico de quién le da vida dentro de su discurso. Es por ello que se comprende la obra de arte como un sujeto activo en el tejido simbólico del fenómeno situado. En el caso colombiano, la obra asume un papel protagónico en la construcción del sentido de la violencia, en la medida que exterioriza la genealogía de lo que se entiende por dolor, víctima, desplazamiento, impunidad, entre otras metáforas propias del discurso cotidiano sobre la violencia.

Aplicando a los postulados de Forceville (2006), la metáfora visual sería el significante que representa una entidad del mundo como tal, pero su dominio de destino, al no poseer una imagen tangible o realizada solamente bajo una codificación visual pictórica, se convierte en materia de análisis para el investigador, debido a que en este aspecto, y a manera de hipótesis, se sostiene que la representación del dominio de destino, propuesto por el artista, es donde se alojan sus intenciones: sus valores, emociones, experiencias vividas, las costumbres, pensamientos e ideologías, cristalizados mediante los procesos cognitivos con los cuales aprende, vive y concibe su realidad. No es en el dominio de origen donde establece sus procesos de (re)significación; por el contrario, su proceso de semiosis se instala en la denominación del dominio de destino.

El propósito de este tipo de investigaciones, como la de Ortíz (2011), es demostrar que las metáforas visuales se basan en las mismas proyecciones conceptuales de las metáforas verbales, para asimilar la metáfora como un proceso cognitivo que busca evidenciar cómo el lenguaje y el discurso intervienen en la definición del texto visual.

La investigadora también presenta una tipología de metáforas primarias de correlación segmentada por tipo de manifestaciones, por cuanto en la actualidad los textos no son únicamente monomodales, sino multimodales. Para el caso de esta investigación, la obra de arte, como pieza única en sí, se determina a partir de la categoría de metáfora visual multimodal de correlación, donde el objeto es realizado bajo un solo modo (la gráfica) y no presenta otros niveles de producción.

Con la autoridad de Aristóteles o sin ella, nadie puede negar que las metáforas para ser entendidas, buscan un apoyo en las relaciones de semejanza (Miller, 1979). En este contexto, puede resultar bastante tradicional defender, como lo hace Miller, que la metáfora es un símil abreviado y que el pensamiento que provoca es del tipo que se requiere para apreciar similitudes y analogías (Puche & Lozano, 1999, p. 1).

Por último, Adriana De la Rosa Álzate (2006), relaciona la metáfora conceptual con los principios de representación que posee una imagen (texto visual) para lograr configurarla como una metáfora. Los autores diferencian los procesos involucrados en la estructura de la figura retórica visual y los procesos implicados en la construcción de significado, ya que la estructura de la figura tiene relación con la organización de los elementos en la imagen. La construcción de significado se hace a partir de los índices que las figuras proporcionan a los sujetos para que orienten sus inferencias a partir de la organización de los elementos.

La configuración del sentido en la obra de BG como texto artístico en el conflicto armado colombiano.

Enmarcado en las teorías socioculturales del lenguaje artístico, el presente capítulo procura caracterizar y reconstruir la noción de violencia como un fenómeno socio-cultural instalado en el tejido textual de la cultura colombiana. La revisión se realizará a través de la identificación de su lenguaje, “dispositivo estandarizante natural” (Lotman, 1996), el cual determina las prácticas significativas y comunicativas de quienes hacen parte de ella. Para ello, es necesario hacer la exploración de la configuración de esta estructura estandarizante desde la dimensión semiótica, los aportes teóricos de Iuri Lotman (1996).

Esta revisión teórica obedece a la identificación del discurso del artista, evidenciado en su lienzo, trazo y fuerza, como una tipología que tradicionalmente ha sido reconocida como parte fundamental en la constitución de la memoria histórica colectiva, la cual es el resultado de las prácticas de significación propias de la cultura en la que el arte se produce. José Enrique Finol (2013), en su conferencia titulada “Las semióticas del nombre: identidad y anonimato en la obra de José Saramago”, nos recuerda que el discurso del artista es un elemento fundamental que hace parte del *mecanismo generador de sentido*, denominado por el investigador como cultura. En este sentido, el artista, más allá de ser un sujeto que valora su creación por la acción representada, se configura como un agente político que dirige los valores que fundamentan los fenómenos socio-culturales contemporáneos, como la violencia en el caso de diversos artistas colombianos.

Vale la pena situar el propósito y las intenciones de esta investigación dentro del marco socio-histórico en el que se presentan las creaciones artísticas de los colombianos que se dedicaron a expresar la violencia bajo la multiplicidad de tecnicismos y movimientos que proliferaron entre la década de los cincuenta y los setenta. Para aquel entonces, el artista no podía seguir en su relación ensimismada con el mundo, requería retomar los efectos de la posguerra, especialmente el arte europeo, para repolitizar y resignificar su escenario de trabajo. El activismo y la popularización del arte hicieron que este comenzara a diseñar un nuevo “mecanismo o figuración narrativa” (Guash, 2002), con el cual se buscaba consolidar la relación entre el arte y la ideología de masas. En este momento el arte colombiano, entre las décadas de los ochenta y los noventa, especialmente con Beatriz González y sus producciones, entre las que se cuentan: *Los suicidas del Sisga* (1965), *Túmulo funerario para soldados bachilleres* (1986), *Una golondrina no hace verano* (1992), *La pesca milagrosa* (1992) y todas las series de *Las Delicias* (1996) comienza a revisar la situación política ocasionada por un estado corrupto que vulneró la condición humana de sus ciudadanos y, en consecuencia, se dieron enfrentamientos entre milicias alzadas en armas al margen de la ley y las instituciones de seguridad nacional del estado colombiano. No es ajena la relación que se presentó entre estas producciones y las acciones de jóvenes realistas franceses que rivalizaron sus técnicas contra las producciones artísticas del Pop Art americano o el nuevo expresionismo europeo, cuando quisieron implantar nuevas formas de hacer arte, donde la figuración fue el fenómeno protagonista con el cual se instauró una revolución cultural y moral en Europa.

El arte, para aquella época, comenzaba a revirar los espíritus panfletarios de los artistas. Pues hechos históricos como la instauración de *ateliers populaires* a las fuercas de la “École des Arts Décoratifs y la Ecole Nationale Supérieure des Beux Arts” (Guash, 2002) en París, en la década de los sesenta, habían permitido una colectivización del sentimiento del artista que lo hacía universal aunque de carácter contestatario desde un escenario local para la representación de los *otros*.

Según González en su intervención del XVII Salón de Artistas Nacionales de 1965, lo que más daño le ha hecho al arte colombiano fue tratar de ser colombianista. “Uno debe tratar de ser universal, lo demás viene por añadidura”. Las producciones siguientes, según inventario de Marta Traba (Rubiano, 2002) fueron los próceres de la historia extensa de Colombia, los retratos de familias “decentes” que se publicaban en los periódicos, los episodios de las páginas sociales y la crónica roja, las escenas ingenuas pintadas en los buses, las estampas populares y los cromos de venta en el pasaje Rivas y en la populosa carrera décima de Bogotá, recorrida por el servicio doméstico atraído a la capital. Un discurso cargado de las voces de los que no tienen voz.

La construcción del sentido en las propuestas del texto artístico de González.

Es en el discurso de la obra que se evidencia la otredad y la “*polifonía*”²¹ (Ducrot, 1988), la relación dual entre aquello que posee unas prácticas de significación²² (Eco, 2000) definidas, estructuradas y organizadas bajo una misma lógica, y todo lo que no hace parte de este espacio. Para el caso del análisis que propone esta investigación, se ha escogido un corpus donde se evidencia a la artista como un sujeto que cuestiona las conductas

²¹ “El sentido del enunciado nace de la confrontación de esos diferentes sujetos: el sentido del enunciado no es más que el resultado de las diferentes voces que allí aparecen.” (Ducrot, 1988, p. 16)

²² Entiéndase práctica de significación cuando un sujeto tiene en cuenta un contexto socio-cultural específico para definir la significación de base del signo que se encuentra (re)elaborando. Ver: Eco, Humberto. Tratado de Semiótica General. Ed. Lumen S.A. Barcelona, 2000.

regularizadas por una cultura dominante, aquella que se legitima bajo los valores y la ideología del sistema imperante.

La estructura del texto artístico es donde se encuentra la diferenciación entre la cultura y la no-cultura, en la medida que refleja la semioticidad de la conducta como una estrategia que permite la intensificación de la signicidad, refiriéndose a los procesos de simbolización existentes entre el espacio cultural y el que no lo es.

Es indicativo que el relevo de culturas (en particular, en una época de cataclismos sociales) se acompaña habitualmente de un brusco aumento de la semioticidad de la conducta (lo cual puede expresarse en un cambio de nombres y denominaciones), y hasta la lucha con los viejos rituales puede cobrar un carácter particularmente ritualizado. Al mismo tiempo, no sólo la introducción de nuevas formas de conducta, sino también la intensificación de la signicidad (simbolocidad) de las viejas formas puede testificar un determinado cambio del tipo de cultura. (Lotman III, 1996, p. 169)

El texto artístico presenta una “estructura dialógica” (Lotman I, 1996, p. 32), por un lado, un cuestionamiento de estos grados de semioticidad evidenciado en las prácticas comunicativas de las culturas dominantes; por otro, una mirada autoconsciente (del artista) de su propia realidad. Para delimitar la conceptualización de esta tipología textual, recurre a la *metáfora del reflejo*, en donde se crea un mundo casi igual al reflejado, *quasi -kak by²³-mundo*, pero que no puede reemplazar al primero, solo lo denuncia, lo constata o reflexiona ante él.

La posibilidad de la duplicación es una premisa ontológica de la conversión del mundo de objetos en mundo de signos: la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella (espaciales, contextuales, de finalidad, etc.) y por eso puede ser incluida fácilmente en los vínculos modelizantes de la conciencia humana. (Lotman III, 1996, p. 85)

El origen de este tipo de texto metafórico se encuentra en los procesos de semiosis que estructuran la conciencia de los sujetos que viven bajo una misma cultura; la cual en el caso de González se comprende como una cultura donde la violencia se estructuralizó e hizo parte de la realidad del país (Pecaut, 2001). La conciencia²⁴ se toma como un producto

²³ Término acuñado por Lotman (1996-I, pp. 23-35)

²⁴ “Como el sentido del acontecimiento que construye el sujeto” (Ricoeur, 1995, p. 25)

del sistema estructurante (estructurado), organizador (organizado) y codificador (codificado) llamado cultura, que parte de las prácticas de significación y comunicación realizadas a través del lenguaje (lenguaje natural a esta formación cultural), y que se convierten acciones *conscientes* del sujeto.

En estos casos (en los textos artísticos) interviene claramente la no correspondencia plena entre el objeto y su representación, la transformación de esta última en el proceso de duplicación, lo cual, naturalmente, llama la atención sobre el mecanismo de duplicación, es decir, convierte el mecanismo semiótico no en espontáneo, sino en consciente. Las múltiples duplicaciones y transformaciones de la imagen reflejada en el curso de ese proceso desempeñan un papel especial en los textos plásticos. (Lotman III, 1996, p. 86)

En este orden, el ejercicio artístico de González, especialmente aquel que se desarrolla a través de la metáforas que se relacionan con el conflicto de las décadas de los años 80 y 90, adquiere las dimensiones de análisis del texto verbal, en la medida en que, reconociendo su “germín semiótico potencial” (Lotman III, 1996, p. 86), se delimita a partir de la relación existente entre la identidad del objeto -la violencia narcotizada por los movimientos guerrilleros y paramilitares del momento- y su imagen proyectada -la fragilidad de quien padece el conflicto. Para comprender este movimiento se requiere de dos fases de significación: primero, se debe evidenciar “la naturaleza signico –convencional que se halla en la base de todo hecho semiótico” (Lotman III, 1996, p. 86) con la cual el texto artístico primero se descodifica desde el reconocimiento de su grado de convencionalidad signica, es decir, “prácticamente esto significa que el texto no verbal en esta etapa se le atribuyen rasgos del texto verbal” (Lotman III, 1996, p. 86), como ocurre cuando se nominaliza la obra –*Pesca Milagrosa* (1992), *Máteme que yo ya viví* (1996), *Pescador Pescado* (2000)- que logra explicar su significación de base, desde una codificación verbal. Y en una segunda fase, el texto adquiere un proceso de iconización, en el cual se hace necesaria la aplicación del contexto social que determina el tipo de cultura que construye y delimita, en conjunto, con otros textos; fase en la que González propone la relación indexical con el fenómeno del cual se sustenta para la creación.

Para ello, se hace relevante definir la noción donde se aprecian dos enfoques de conceptualización. El primero de ellos considera al lenguaje como un elemento que materializa las prácticas de significación de quien lo utiliza para interactuar con otros, es

decir, “el lenguaje precede al texto” (Lotman I, 1996, p. 92) y se convierte en el sistema codificador del texto, sin el cual no podría ser interpretado, y éste logra su interpretación a través del reconocimiento de su naturaleza sistémica y signica.

El segundo enfoque, con el cual se comprende la obra es la conformación del texto en su condición “*der text*” (Lotman I, 1996, p. 92), donde este, más allá del reconocimiento de su sistema de codificación o transcodificación, “se concibe como una formación finita delimitada, cerrada en sí misma” (Lotman I, 1996, p. 93) que posee una condición espacio-temporal que tiende a la “pancronicidad”²⁵ (Lotman I, 1996, p. 93) que forma su propio tiempo aparte: la construcción de la propia temporalidad de la obra de arte a través de sus metáforas.

En este segundo enfoque, se considera que cualquier objeto, tomado dentro de un análisis semiótico que indaga por su equivalencia como texto (unidad) que construye el tejido textual de la cultura, codifica dicho tejido y le proporciona sus relaciones materiales (e inmatriciales), y la determinación de las prácticas de significación y comunicación que posee. En este se logran entrever su formación finita delimitada por sus relaciones contextuales y co-textuales, las cuales en el caso de las obras de González, se definen por la transposición entre el registro fotográfico del medio de comunicación y la obra en sí.

Sin embargo, para la interpretación de este enfoque, se hace necesaria la aplicación del primero, donde el texto-código evidencia los significados de base que implican la definición de sus unidades de expresión y contenido, con el fin de delimitar la denotación que se tendrá en cuenta para la delimitación contextual en la aplicación del segundo enfoque.

Esto no cambia lo fundamental: el texto-código es precisamente un texto. No es una colección abstracta de reglas para la construcción del texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos. Debemos subrayar que en el curso del funcionamiento cultural –en el proceso de formación del texto o en la metadescripción del investigador- cada signo del texto-código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma. Sin embargo, <<para sí mismo>>, desde la posición de su propio nivel, se

²⁵ Por ejemplo, los textos icónicos como las manos, el pañuelo y la postura del rostro que aparecen recurrentemente en toda la serie *Las Delicias* (1996).

presenta como algo dotado no sólo de unidad de expresión, sino también de unidad de contenido. (Lotman I, 1996, p. 95)

En este sentido, el texto se convierte en un *generador de sentidos* (Lotman I, 1996, p. 96) ya que es tomado como un objeto que construye significación; un *dispositivo pensante*, capaz de transformarse semióticamente en la medida en que entra en contacto con diferentes tejidos textuales, formando distintos universos de significación: la obra y el circuito del arte en Colombia. Ahora bien, su característica principal es la dicotomía entre la homogeneidad y la heterogeneidad que le componen, no se define a través de una sola, necesita de la dualidad para mantenerse en estado dinámico, de cambio. “El texto representa un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo continuum circula algún mensaje inicial”. (Lotman I, 1996, p. 96)

El texto, entonces, es un elemento que constituye la irregularidad semiótica del universo de significación (semiósfera) al que pertenece, pero, al mismo tiempo, contradice los procesos de semiosis que dan origen a este universo en la medida que entra en contacto con las fronteras de otros universos, tal como sucede con el universo semiótico de los medios de comunicación y las artes en el caso de Beatriz. Dentro de la estructura del texto (*der text*) se debaten las prácticas de significación y comunicación, en la medida que se reconoce que dentro de esta estructura existen otros textos (paradigmas) que son susceptibles de ser entendidos a través de la interacción que sostiene con otras dinámicas de significación.

Pero la esencia del proceso de generación no está solamente en el despliegue de las estructuras, sino también, en considerable medida, en su interacción. La interacción del mundo cerrado del texto deviene un factor activo de la cultura como sistema semiótico que funciona. (Lotman I, 1996, p. 97)

El texto se convierte en un escenario que evidencia un conflicto interno de significación, demostrando que la problemática está en su aspecto metafórico, en el tratamiento que proporciona el sujeto (*sujet*) del texto respecto a sus propósitos comunicativos: los subtextos que componen el texto, en algunos casos, son estructuras intraducibles entre sí. Esta característica (intraducibilidad del texto) permite la generación de textos secundarios; su conversión material y conceptual confirma el dinamismo del universo semiótico analizado, de la cultura observada.

La metódica de Bajtín, a partir de El marxismo y la filosofía del lenguaje, es la opuesta: en un único texto se aíslan subtextos no sólo diversos, sino –lo que es particularmente esencial- intraducibles el uno al otro. Se revela en el texto su conflictividad interna. (...) En el análisis de Bajtín, la inevitabilidad del movimiento, del cambio, de la destrucción, está latente hasta en la estática del texto. Por eso, éste tiene *sujet* hasta en los casos en que parecería estar muy lejos de los problemas del *sujet*. (Lotman I, 1996, p. 97)

El texto, como productor de la memoria de la cultura, permite revisar los diferentes grados de semioticidad que tienen cada una de las conductas de las personas que hacen parte de ésta. La cultura es un tipo de universo semiótico que reconoce los mecanismos de producción de significación y se establece distancia con otros existentes –otras culturas- así se concluye que la cultura es un mecanismo dinámico de producción de significación bajo un esquema ideológico específico. De esta manera es que se puede hablar de culturas, de textos, de tejidos culturales y de encuentros entre culturas como relaciones de intertextualidad entre diferentes universos semióticos. Es en la noción de texto donde se encuentra la posibilidad de *restaurar el recuerdo* (Lotman I, 1996, p. 89) en donde se evidencian los procesos de *simbolización* (Zecchetto, 2005) y de entrecruzamiento para crear sentido entre las estructuras (sistemas –medios) y los sujetos que los sustentan.

Se considera el símbolo o la producción simbólica, además de su relación directa con la definición del *objeto*, como una tipología que está designada por el *representamen*, específicamente por el *legisigno* (Peirce, 2008, p. 264), en donde solo esta formación sígnica tendrá sentido con su relación intrínseca con el sistema –contexto, coyuntura o fenómeno- que lo contiene. Planteamientos post-estructurales en la semiótica que buscan comprender cómo las categorías sígnicas peircianas se comportan como procesos más no como unidades cerradas. El texto artístico es simbólico como icónico e indéxico al mismo tiempo, en la medida que construye la formulación de una estética, como la metáfora plástica, visual u oral, de base conceptual, para hablar sobre la cultura en el que se inserta.

La propuesta de González, en la construcción del tejido cultural sobre la violencia y el conflicto armado de finales de siglo XX, se comporta como una forma, un condicional del sistema cultural en que se produce, el cual, además de proponer varios significados de lo que se entiende por el fenómeno situado, delimita las acciones de los intérpretes al punto de relacionarlos con la producción de lo que es significativo para la cultura (el

reconocimiento de las víctimas y la acción determinante del victimario), como también destina su propósito para comprender *lo que no es* dentro de ella.

La intertextualidad que logra definir el espacio cultural, como el no cultural, pasa por el reconocimiento de los grados de representación de los textos de las culturas, determinando qué es significativo o no para cada uno de estos espacios. Por tal motivo, se propone que el espacio cultural solo puede leerse desde la no-cultura, desde los textos que no representan lo que es significativo para el espacio observado.

(...) los textos tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales. Los símbolos adquieren una gran autonomía de su contexto cultural y funcionan no sólo en el corte sincrónico de la cultura, sino también en las verticales diacrónicas de ésta (cfr. La importancia de la simbología antigua y cristiana para todos los cortes de la cultura europea). En este caso, el símbolo separado actúa como un texto aislado que traslada libremente en el campo cronológico de la cultura y que cada vez se correlaciona de una manera compleja con los cortes sincrónicos de ésta. (Lotman I, 1996, p. 89)

La obra de Beatriz como texto artístico instalado en esta cultura de la violencia acaecida en las últimas dos décadas del siglo XX puede comprenderse como un ejercicio que dialoga más no comparte las bases semióticas (de sentido) de este mismo universo. Se postula como la no-cultura de la violencia al anteponer a este hecho de crueldad las emociones, sentimientos y pensamientos que se acercan a comprender los actores que padecen el fenómeno. En consecuencia a esta hipótesis, el texto debe estar sumergido en la cultura, en la semiosfera o universo semiótico del cual provenga para luego cuestionarlo bajo la conformación de una postura liminal, periférica del conflicto mismo. Debe afirmar la esencia del universo o negarla al entrar en contacto con otros universos. Su condición polifónica, especialmente su condición de doble opuesto (*enantiofórmica*) es la fundamentación de la regularidad e irregularidad del sistema semiótico estudiado, es la esencia de las construcciones sociales y culturales bajo unas ideologías específicas, como las de la violencia en el país.

Es necesario reconocer esta condición enantiofórmica de los textos en la medida que éstos no permanecen estáticos en el tiempo, ni tampoco son de correspondencia única con una cultura o universo semiótico en particular. Teniendo en cuenta que el texto es un productor de memoria cultural, colectiva, se hace indispensable la revisión del *polifonismo*

que presenta cada uno de éstos, en la medida que éstos mutan cuando pasan de un universo a otro, logrando significar unas conductas en el universo semiótico x , pero negando otras en el universo y .

La condición de conector del texto hace posible que éste posea diferentes cargas simbólicas, diferentes significados contextuales en diferentes escenarios, al punto que su estudio se complejiza en el dar cuenta de un entramado de múltiples sistemas. Esto mismo pasa con el *texto-código*, para referirse al texto icónico de la pintura, en donde éste posee múltiples motivaciones provenientes de diferentes universos semióticos, y que esta multiplicidad de significaciones le otorga su estatus de unidad histórica, de elemento que construye la memoria cultural.

El proceso contrario tiene lugar cuando el lector contemporáneo halla un <<polifonismo>> en los textos de épocas que no conocieron el funcionamiento artísticamente consciente de esa categoría, pero incluían de modo natural elementos de no homogeneidad del lenguaje, la cual en determinadas condiciones puede ser leída de manera semejante. (Lotman I, 1996, p. 99)

Esa misma condición hace posible que *el texto sacado de del estado de equilibrio semiótico, resulta capaz de un autodesarrollo* (Lotman I, 1996, p. 100), posibilita la transformación de las conductas, sus grados de semioticidad (significación) y establece los códigos que definen su esencia, su núcleo, como sus fronteras; sus condiciones de homogeneidad y heterogeneidad. Uno de estos ejemplos puede observarse en la transposición de medios que utiliza Beatriz González para sus producciones, al punto en que la obra logra un estado de equilibrio semiótico (significación).

El texto en el texto es un mecanismo retórico, catalogado como texto artístico, que se construye para significar que existen diferencias entre la codificación del autor y las codificaciones que provee el receptor (lector). El texto en el texto es denominado como sub-texto donde uno de ellos compone al otro, y es en el paso de un análisis de un macro-texto, como la cultura, a un micro-texto (práctica o conducta semiotizada que da cuenta de la cultura como la obra) es donde se permite observar la generación del sentido. *El paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye en este caso la base de la generación del sentido.* (Lotman I, 1996, p. 103) Es la codificación del texto la que determina el grado de convencionalidad presente en

éste, al mismo tiempo que identifica los grados de significación de la cultura (o universo semiótico) al que pertenece.

La Semiótica de la Cultura en la configuración del texto artístico de González: la estetización de la violencia de los 80's y 90's en Colombia

Para la caracterización de los discursos que se presentan a través de la obra de arte se retoman los postulados de Lotman (1996), los cuales se suscriben en el área de la Semiótica de la Cultura y el Texto, específicamente en la conformación de las culturas como tejidos que se producen a partir de las acciones de los sujetos que hacen parte de un grupos sociales dominantes y dominados, que son partícipes de las prácticas socio-culturales que inciden en la construcción y definición de sociedades más complejas en su definición a través de los discursos que se emplean para ello. Esto lo confirma Martínez (2005), al reconocer que las sociedades se complejizan a través de las múltiples actividades humanas que inciden en las conformaciones de estas a partir de las múltiples tipologías de situaciones sociales que se hallan en la contemporaneidad.

Las sociedades se han vuelto más complejas; las actividades humanas han aumentado y se han diversificado, de tal suerte que los usos del lenguaje relacionados con ellas también se han incrementado. Así, hoy nos enfrentamos a una gran diversidad de géneros discursivos, definidos a partir del tipo de situación social que convocan; es decir, de acuerdo con el tipo de contrato social de habla dominante. (Martínez, 2005, p. 57)

La cultura se conforma a partir de las relaciones socio-culturales existentes entre los miembros que hacen parte de un acto comunicacional específico, en la medida que las producciones sónicas de estos sujetos hagan parte del *continuum semiótico* (1996, p.21) con el fin de construir la esencia del universo semiótico al cual aplican. Para ello se retoma parte de las nociones de signo de la visión estructural, en la medida que afirma la necesidad de no prescindir de la base en la que se inscriben los estudios semióticos: el signo, debido a que esta unidad simple, con carácter de átomo, sigue siendo el vehículo que contiene las producciones de sentido; de igual manera, propone retomar la mirada post-estructural jakobsiana de los actos comunicacionales, con la precisión que se le atribuye al autor del modelo (Jakobson) de no considerarlo como una acción aislada de la producción sónica,

sino como parte del continuo semiótico, del cual parte la creación de las relaciones existentes entre los signos que componen el universo.

La separación de estos (las nociones de signo y acto comunicacional) está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum semiótico*, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. (Lotman, 1996, p. 22)

Por ello se llega a la siguiente hipótesis: ¿es la base relacional de una estética contemporánea en Beatriz la que permite comprender los grados de participación, las relaciones socio-culturales que identifican y acercan a la artista con las víctimas del conflicto? Al parecer, esta relación de base dialógica (Eco, 1995) corresponde a la identificación de la obra como un texto de carácter intencional –comunicativo- con aquel se hace evidente que el sentido de la propuesta en la artista va mucho más allá del concepto en sí, busca cuestionar su base epistémica, desde un ejercicio de análisis semiótico, con el que no se remite o referencia el universo semiótico del cual parte –la violencia- sino que cuestiona su existencia a través de la identificación que sostiene con el gesto de dolor de quien padece el conflicto.

En este orden de ideas, la producción del signo bajo las consideraciones del acto comunicacional se hacen relevantes para la definición del universo semiótico (*semiosfera*). Los sistemas de comunicación y enunciación desde una tipología de género²⁶ específico permiten dar cuenta de las relaciones de sentido que se tejen entre los participantes del contrato social de habla que determina dicha construcción de género.

La comparación que realiza Lotman (1996) de la *semiosfera* con respecto a las conceptualizaciones que Vernadski hace de la *biosfera* se hace necesaria para entender la esencia de la construcción del sentido en sí misma, ya que sólo podrá ser semiosfera en la medida que las relaciones que sostienen las producciones sígnicas entre estas hacen posible las transformaciones de los sujetos sociales, actuando como una fuerza orgánica que componen el universo y que sin dichas relaciones, tal construcción sería nula. No es el hecho de que los elementos convivan en el universo semiótico, como elementos de un

²⁶ Noción retomada de Mijaíl Bajtín: Estéticas de la creación verbal (1982)

conjunto matemático, sino que cobran relevancia en la construcción de la semiosfera al reconocer el por qué existen y conviven en ese espacio determinado. No pueden existir los unos sin los otros.

Se puede considerar el universo semiótico (semiosfera) como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros (...) La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. (Lotman, 1996, p. 23-24)

La semiosis, como proceso de producción de sentido por el cual los elementos del universo semiótico cobran relevancia y pertinencia para su construcción, se convierte en una de las categorías de análisis con la cual se dará cuenta de la existencia del acto sígnico particular.

Para ello, se hace necesario la delimitación del universo semiótico y el reconocimiento de la irregularidad que este posee, con el fin de encontrar los procesos de semiosis que están implícitos en las construcciones sígnicas que hacen parte del universo intervenido. Esta se describe como el carácter delimitado del universo semiótico, en el cual hace énfasis en la homogeneidad y la individualidad del sistema, con el fin de denotar que existe la semiosis dentro del universo analizado como los espacios no descritos, interpretados, ni entendidos por dicho sistema, reconocidos como espacios alosemióticos o extrasemióticos: espacios no comprendidos por la semiosis que se produce dentro del sistema observado.

La semiosis logra entrever la importancia del sujeto observador que delimita la construcción del universo semiótico, sin esta acción de determinación, no se podría dar cuenta de la noción de sistema, y mucho menos de las relaciones de producción de sentido que lo sostienen. Por tal motivo, el sujeto observador reconstruye el universo en la medida que se ubique dentro o fuera del sistema, y que desde esta categorización logre entender cómo se construyen *los mensajes* (Lotman, 1996) que (re) definen la esencia de la semiosfera determinada.

La homogeneidad de los mensajes semióticos del universo observado también permite entender la delimitación que se puede generar alrededor del espacio donde se produce la semiosis, como un espacio en el cual sólo existe el sentido a través de las

prácticas de apropiación de los sujetos actores de dicho escenario con el fin de encontrar sus límites: *las fronteras, las periferias*. Las fronteras o periferias son espacios de confrontación semiótica entre los mensajes no reconocidos por el universo observado y por los que le componen; es una consideración planteada en una perspectiva espacio-temporal donde transcurre el momento de la (re) definición del sentido y que sólo es lugar de producción de sentido cuando el momento se presenta a través de las prácticas socio-culturales de quienes apropian y configuran este lugar.

Se hace relevante para esta investigación las diferencias conceptuales que se presentan de la noción del lugar y el no lugar, según Marc Augé (s.f.), donde el lugar se define a partir de la apropiación que hace el sujeto que co-existe en dicho espacio. Un espacio simbólico, en relación con los interpretantes contextuales que determinan las relaciones con lo representado, donde adquiere identidad y relevancia para quien lo (re) significa. Los lugares poseen significados de base determinados y replanteados por los múltiples contactos que han tenido los miembros del universo semiótico observado, que para Bajtín, según Silvestri y otros (1993), es un producto de la sociedad, es el *continuum semiótico* (Lotman, 1996) definido por la frontera.

Para la antropología, el lugar es un espacio fuertemente simbolizado, es decir, que es un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten. Tenemos todos una idea, una intuición o un recuerdo del lugar entendido de esta manera. Es, por ejemplo, el recuerdo del pueblo familiar donde pasábamos las vacaciones o también un recuerdo literario. (Augé, 1992, p. 50).

Académicos de los Estudios del Discurso también identificaron que la conciencia tiene como génesis la sociedad, la historia que se construye a través de las relaciones sociales. Retomando las palabras de Marx, Bajtín (1991) denomina la conciencia como un *producto del intercambio material* (Silvestri y Otros, 1993, p. 27) lo cual implica un cambio en la percepción que se tiene de la realidad, del pensamiento que la estructura y los textos que éste conlleva. La conciencia es un proceso de orden dialéctico, no sólo por la manipulación del contenido temático que está en camino a convertirse en conocimiento, sino por el reflejo de las acciones que cada sujeto empírico posee al suscribir su práctica de significación en un sistema de significación específico, en una semiosfera.

La conciencia, dice Bajtín, mientras no exceda la órbita de lo mental, posee un alcance limitado; pero <<una vez pasa por todas las etapas de la objetivación social ingresa al sistema de poder de la ciencia, el arte, la ética o la ley, se convierte en una fuerza real, capaz incluso de ejercer a su vez influencia sobre las bases económicas de la vida social>> (1976-b, p.113). (Silvestri y Otros, 1993, p. 31)

La acción de tomar conciencia se constituye como práctica de significación, en la medida que ésta le permite al sujeto (Beatriz) la autodeterminación de su pertenencia a un universo semiótico, sensibilizando frente al acontecimiento del *otro*. Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico cultural, significa tomar conciencia de la especificidad de la transposición a otros universos. La conciencia semiótica no existiría sin la comunicación y el lenguaje que le preceden:

(...) la conciencia es un intercambio de mensajes –desde el intercambio entre los hemisferios cerebrales hasta el intercambio de culturas. La conciencia sin comunicación es imposible. En este sentido se puede decir que el diálogo precede al lenguaje y lo genera. (Lotman, 1996, p. 35).

Lotman (1996), Bajtín (1991) y Silvestri (1993) llegan a la conclusión que las relaciones que se realizan, (re) definen y delimitan la historia, la conciencia semiótica y el universo semiótico son aquellas que sólo pueden darse entre las narrativas de las prácticas socio-culturales y los diferentes usos del lenguaje en la configuración del discurso histórico para la definición del fenómeno abordado (acontecimiento, experiencia y/o hecho).

El no-lugar o el no-significado, por el contrario, se configura como los espacios no simbolizados bajo las lógicas de un solo discurso histórico, como el discurso hegemónico. Es un espacio cargado de significados para otros sujetos y culturas en los cuales si es posible la existencia de la semiosis. He aquí el origen de la disyuntiva entre la historia y la memoria, donde sus razones de existencia (sentido) provienen de diferentes universos semióticos. Por lo tanto, es la misma *diégesis de la memoria* (Barei & Aran de Meriles, 2003) en una cultura la que permite el hecho historiográfico como también el acto de recordar y relatar su propia realidad.

Aplicando a la noción de frontera: “(...) la frontera semiótica es la suma de los traductores <<filtros>> bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiótica dada.” (Lotman, 1996, p. 24) se

logra entrever que el no-lugar o la no-significación es una entidad extrasemiótica del universo observado, pero que en sí misma implica la existencia de otros universos semióticos, dado que los no-mensajes o los textos alosemóticos como elementos externos al universo estudiado, son pertenecientes a otros mundos, adquieren sentido en la medida que poseen un punto de comparación: la otredad del universo semiótico observado. En el caso de la configuración del sentido de la violencia en el universo semiótico del arte colombiano, nos encontramos con las disyuntivas entre los discursos historiográficos y los relatos de memoria, de donde la artista acoge sus conceptos, ideas, procesos y materiales para llevar a cabo el acto creativo: la obra.

Ahora bien, para los artistas los textos alosemióticos o los no-mensajes no son comprendidos o asumidos de esta manera. Para ellos, simplemente, son textos que apoyan la construcción de sentido, de manera intertextual, con la obra final. Ayudan a establecer nexos, rastros, o “signos indexicalizados” (Malagón, 2010), para llevar a cabo una mínima comprensión de lo que ahí se contiene: la víctima, el victimario, el acto de violencia, el dolor, la desesperanza, entre otras emociones que parten de lo acontecido.

El concepto de *lugar* en el arte contemporáneo nos permite comprender como prácticas sociales y culturales que se materializan en el discurso del intérprete, que en su rol de espectador, de artista, curador e historiador, en últimas de sujeto inherente al fenómeno, busca comprender por qué se toman estos para comprender su entorno cotidiano, como la contestación a una violencia estructural -históricamente comprendida en periodos- para crear un escenario vivo que habla de sí mismo. La memoria se convierte en el lugar metafórico construido entre el relato de la víctima, la noticia, la obra y muchos otros textos que hablan sobre este universo semiótico.

Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados para sí mismos y para otros y otras, que parecen estar dispuestas/os a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus íconos y rastros, a preguntar e indagar sobre sí. (Jelin, 2017, p. 9)

Por lo tanto, a diferencia de las múltiples acepciones que se pueden tener del concepto de violencia desde una perspectiva histórica o en los estudios de la memoria, se hace necesario precisar que no existen violencias diversas, existen periodos de violencia

(Pecaut, 2001; Medina & Zea, 1999), lugares históricos con los que se ha narrados sus pasados, han comprendido el acecho de la crueldad humana, donde obras como las de González denuncian crímenes y vulneraciones a una comunidad que no tuvo (ni ha tenido) voz y voto en este conflicto de intereses políticos mayoritarios de finales del siglo XX. Aquí se sigue insistiendo en una estética como escenario de acciones que movilizan a la apreciación analítica, a la comprensión del sentido de una emoción de quien vive el fenómeno, de quien configura su experiencia bajo el reconocimiento del otro. La violencia es a la víctima como el sentido es a la obra o manifestación del artista. Son lugares, basados en la metáfora del reflejo, con las que se comprende el sentir y el vivir del otro a través del arte.

La práctica de significación como agente de transformación del universo semiótico del artista

La significación es un proceso que desarrolla el sujeto a partir del acto comunicativo, en la medida que lo realiza en medio de las interacciones sociales pertenecientes a un universo semiótico específico. Para Eco (2005), la significación es un sistema creado a partir de la función de los objetos en medio de la interacción social y humana; éstos adquieren un primer significado, denominado por este autor como *significado de base*, a través de la suscripción de la función que se les ha proveído en su primer momento de uso. Desde el uso se comienza a delimitar la práctica de significación, asimilada como la práctica social que tiene el sujeto mediante el uso que le otorga al objeto en cuestión.

Este postulado confirma la necesidad de pensar un área disciplinar que tenga por objeto de estudio el signo, como formación sistémica y funcional, separada de la denominación del signo lingüístico como unidad estructural, propuesta por Saussure en 1966, en la medida que reconoce que los objetos no lingüísticos (extra-lingüísticos) pueden ser también códigos, que hacen parte de un sistema semiótico funcional.

Este estudio (El Tratado de Semiótica General) reviste la forma de una teoría semiótica general capaz de explicar toda clase de casos de función semiótica desde el

punto de vista de sistemas subyacentes relacionados por uno o más códigos. Un proyecto de semiótica general comprende una teoría de los códigos y una teoría de la producción de signos; la segunda teoría considera un grupo muy amplio de fenómenos, como el uso natural de los diferentes lenguajes, la evolución y la transformación de los códigos, la comunicación estética y los diversos tipos de interacción comunicativa, el uso de los signos para mencionar cosas y estados del mundo, etc. (Eco, 2000, pg. 17)

La significación de base, producto de los sistemas de significación, se configura a partir de la presencia de una codificación, dotada de una valoración inicial determinada por el uso del objeto; en donde una cosa, *materialmente presente para la percepción del destinatario, representa otra cosa a partir de las reglas subyacentes de esta sistematización*. (Eco, 2000, pg. 17). Sin embargo, es la función interpretativa, y no la representativa, aquella que determina la re (significación) de dicha valoración. La interpretación es una acción realizada mediante la comunicación, en donde el objeto significado por su uso, se interpreta bajo el contexto y las prácticas de significación existentes en un universo semiótico específico. Son las interacciones sociales, presentadas a través del estilo y el tipo de comunicación que se establece en estos espacios, las que determinan el tipo de texto que construye el universo.

En el caso de la semiosfera del arte, son las interacciones sociales, el estilo y el tipo de comunicación que sostiene el artista, aquellas que permiten determinar los significados que tiene la obra de arte, como un texto articulador y representativo de esta semiosfera.

La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, debido a que ésta debe concebir los fenómenos sociales a lo largo de diversas fases históricas, atendiendo al desarrollo histórico-cultural, y la incidencia de otras culturas (universos semióticos) a través de la sucesión cronológica de los hechos coyunturales a lo largo del tiempo. Son las conductas sociales, identificadas así por el autor, las que efectúan diferentes comunicaciones y propósitos comunicativos materializados a través de textos con diferentes modalidades de expresión, como la imagen pictórica, u otros concebidos desde la multimodalidad.

La semiosfera tiene profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar. Mecanismos de memoria

hay no sólo en algunas sub-estructuras semióticas, sino también en la semiosfera como un todo. A pesar de que nosotros, sumergidos en la semiosfera, ésta puede parecernos un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la conducta de la semiosfera. Esta suposición responde al principio de economía, puesto que sin ella el hecho evidente de que se efectúan las distintas comunicaciones se hace difícilmente explicable. (Lotman, 1996, p. 35).

Las nociones del texto artístico en Yuri Lotman y su relación con el arte pictórico

En la actualidad el concepto de texto posee múltiples definiciones; es un concepto polisémico, en la medida que es una noción que puede determinarse desde diferentes corrientes teóricas. Para el desarrollo de esta investigación se empleó el concepto de texto desde la perspectiva teórica sistemática –funcional de Yuri Lotman, teniendo en cuenta que el texto se concibe gracias a la práctica significación, el lenguaje y la comunicación que le preceden. El texto adquiere sentido solo dentro de la estructura de significación, dentro del universo semiótico en el que se le ubique, y gracias a éste puede encajar con los otros textos productos de la significación.

Por tal motivo, se adhiere este proceso de investigación al segundo enfoque empleado por los investigadores humanistas, aquel que se determina gracias a los trabajos científico-literarios y las investigaciones culturoológicas, las cuales han dedicado parte de su tiempo de indagación a esta tipología general de textos. Teniendo en cuenta que la obra pictórica de arte es un tipo de texto construido desde el universo semiótico del cual procede el artista, se deben contemplar los siguientes aspectos:

1. El texto como una formación finita delimitada: Se configura como una estructura con diferentes rasgos distintivos que reflejan las prácticas de significación de los sujetos actuantes, lo que trae consigo un tipo de frontera “(<<principio>>, <<fin>>, <<candilejas>>, <<marco>>, <<pedestal>>, <<bastidores>>, etc.)” (Lotman, 1996, p. 93). Se caracteriza por su *pancronicidad*, como los textos icónicos y pictóricos, que son

capaces de reconstruir el modelo cultural en el cual se alojan y que determinan con el fin de construir un movimiento histórico con ellos. Posee su propia concepción del tiempo y *es capaz de generar variados efectos de sentido*. (Lotman, 1996, p. 93). Aun así, el texto pictórico también puede presentar relaciones de significación con otros fenómenos socio-culturales, como otros universos semióticos, lo cual le confiere la característica de una unidad heterogénea, ya que pasará a convertirse en una pieza del discurso histórico, y de esta manera será un texto abierto, inacabado, inconcluso.

En los casos – como, por ejemplo, en el arte- en que el texto admite en principio una multitud abierta e interpretaciones, el dispositivo que lo codifica, aunque es concebido como cerrado en distintos niveles, tiene, en su totalidad un carácter fundamentalmente abierto. Así pues, también desde este punto de vista el texto y el lenguaje están colocados cada uno en el lugar que ocupaba el otro. El texto es dado al colectivo antes que el lenguaje, y el lenguaje <<es calculado>> a partir del texto. (Lotman, 1996, p. 94).

2. Las variaciones del lenguaje en la configuración del texto: Para este nivel, se propone tener en cuenta un eslabón intermedio entre la configuración sistemática del texto a partir del lenguaje empleado en éste. A este eslabón le denominó el *texto-código*, el cual es determinado *por un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos*. (Lotman, 1996, p. 93). Cada uno de los signos de este texto puede presentarse desde la selección de un eje paradigmático, en la medida que la clasificación y taxonomía del contenido temático depende de la ubicación que tenga éste respecto al universo semiótico desde el cual se esté significando.

3. Estructura generadora de nuevos sentidos: No es solo una unidad de transmisión de información, sino también se considera un dispositivo pensante, dinámico, en la medida que se transforma al pasar de una frontera semiótica a otra. Carece de una homogeneidad interna, debido a que éste también sufre de la dualidad homogénea y heterogénea en el plano del contenido que le concede el universo semiótico desde el cual se está significando.

El rasgo distintivo básico del texto en esta segunda función es su carencia de homogeneidad interna. El texto presenta un dispositivo formado como un sistema de

espacios semióticos heterogéneos en cuyo continuum circula algún mensaje inicial. (Lotman, 1996, p. 96).

El texto genera sentido en la medida que se configura como una unidad de comunicación entre los diferentes universos semióticos con los cuales colinda el universo estudiado, en el momento en que éste tiene deslizamientos entre otros ordenamientos estructurales de diversos géneros discursivos.

El juego del sentido que surge entonces en el texto, el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diversos géneros, le confieren al texto posibilidades de sentido mayores que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por separado. Por ende, en su segunda función el texto no es un recipiente pasivo, el portador de un contenido depositado en él desde afuera, sino un generador. (Lotman, 1996, p. 97).

Sin embargo, el texto adquiere dichas posibilidades de sentido a través de las interacciones, no mecánicas, entre las estructuras cercanas. Es por ello, que el carácter unificador y sistemático de la cultura permite la definición del sistema semiótico que regirá toda la (re) significación de los textos que transitan en ella.

4. Unidad generadora de otras sub-estructuras: en un único texto se pueden presentar diferentes sub-textos no sólo diversos, sino la posibilidad de ser intraducibles ante otra estructura textual. Se puede evidenciar su *conflictividad interna*. Uno de los rasgos distintivos del texto, bajo esta categoría, es la carencia de una sistematización homogénea, debido a que éste es formado como un sistema de significaciones heterogéneas, las cuales mantienen una relación de sentido (continuum para Lotman), en el cual circula o permanece un mensaje con un estilo que define al universo semiótico en el que se encuentra.

5. La condición de textos ajenos a una cultura: debido a que el texto puede ser generador de nuevas sub-estructuras textuales, puede suceder que dichas sub-estructuras, una vez transiten por diferentes fenómenos socio-culturales, y acojan significaciones de estos universos, podrían (re) valorizarse respecto a los primeros sentidos que obtuvieron para definirse como unidad autónoma. En esta medida, el texto se distancia del sistema semiótico originario y pasa a convertirse en un texto ajeno de éste.

En estas condiciones, los subtextos que lo constituyen pueden empezar a presentar como ajenos los unos a los otros y, transformándose según las leyes extrañas para ellos, formar nuevos mensajes. El texto sacado del estado de equilibrio semiótico, resulta capaz de un autodesarrollo. Las poderosas irrupciones textuales externas en la cultura considerada como un gran texto, no sólo conducen a la adaptación de los mensajes externos y a la introducción de éstos en la memoria de la cultura, sino que también sirven de estímulos de autodesarrollo de la cultura, que da resultados impredecibles. (Lotman, 1996, p. 100).

Esta condición evidencia como un texto, como unidad autónoma cerrada, es factible de convertirse en un elemento de significación que en sí mismo es constitutivo de un nuevo sistema de significación. Su sistema lo motiva a convertirse en una estructura autónoma que le permite configurarse como un universo semiótico en potencia; comienza a estructurar un centro semiótico que lo motiva a significar los espacios por los cuales transita.

La estructura del texto artístico: la obra pictórica de arte

El texto artístico, desde una perspectiva semiótica post-estructural, es un elemento integrador del signo, el cual está indisolublemente ligado el problema de la significación. Debido a que la significación es un proceso sistémico que se determina a partir de la funciones que tiene un signo, un elemento constituido por un sistema y una finalidad comunicativa, en la constitución de las formaciones culturales dentro de las sociedades.

Es así como el texto requiere de sus relaciones intertextuales para definir su significado, debido a que éste es pieza fundamental en la construcción del sistema. Es decir, el sistema le dota de significado al texto, aunque es la relación intertextual la que otorga el proceso de significación al sistema y no simplemente la reunión de textos con características formales (de expresión u contenido) las que conllevan a determinar la esencia de la significación social.

Sin embargo, el comportamiento de los textos artísticos evidencia el por qué y el cómo se desarrollan las formaciones socio-culturales, en medio de un contexto crítico contestatario, ya que la estructura del texto artístico no sólo responde a la codificación interna del sistema en el que se encuentra inscrito dicho texto, sino que se evidencia una traslación de la significación en la medida que dicho texto posee una condición *omnisciente* en la medida que puede encontrarse en diferentes niveles de significación para varios sistemas (universos semióticos).

Por ello se confiere como primera característica al texto artístico la capacidad de las *transcodificación* (2011, p. 52), en donde el significado no se forma por la aproximación de dos sistemas, sino por la relación inherente a la esencia de cada uno de éstos y las relaciones socio-culturales a las que están sujetos. En el caso de González, sus ejercicios de transposición de medios se observa un caso de transcodificación semiótica, en la medida que no se privilegia el cambio o la transición de los formatos, sino los cuestionamientos a las prácticas socio-culturales que se reflejan en uno (el registro fotográfico) y el otro (la obra de arte). El autor nos explica esta característica con el siguiente ejemplo:

Tomemos un ejemplo de una simple expresión algebraica $a=b+c$. Es evidente que el signo a posee aquí un contenido determinado. Sin embargo, este contenido no se infiere de relación alguna con sistemas externos respecto a esta ecuación. Le podemos atribuir un significado interno, sustituyendo, por ejemplo, a por un coeficiente numérico, pero de aquí no se infiere, en modo alguno, que al renunciar a semejantes sustituciones, estos signos carecerán de significados. Su significado será de naturaleza relacional, expresará la relación de unos elementos del sistema con otros. (Lotman, 2011, p. 52)

De igual manera, el texto artístico, al ser reconocido por su proceso de *transcodificación*, se logra entrever como el significado de éste no resulta de la convergencia de diferentes universos semióticos, sino por la mutua relación interna que posee con los sistemas que le preceden. El texto artístico, más allá de su reconocimiento como unidad nuclear de un sistema de significación en particular, está en camino a convertirse en una formación sistémica que da cuenta de las múltiples culturas que le han dotado de significado por su tránsito a través de ellas. Es así como el texto se comprende como una entidad que progresa y está en camino a constituir sistemas de significación

debido al desarrollo autónomo del contexto inherente a estas relaciones. Se crea una estructura semántica particular del texto artístico.

Para ello se debe constatar que el artista, a través del texto artístico, crea un sistema de significación basado en diferentes niveles de denotación, llamados por Lotman <<denotatum>>, en donde el sistema de significación lingüístico tradicional es insuficiente para la traducción de los diferentes mensajes que comunica el artista a través de su obra, en donde el sistema de designación del artista no necesariamente debe coincidir con los sistemas de designación de la formación social cultural a representar.

Antecedentes de los estudios semióticos y discursivos en las propuestas artísticas contemporáneas en Colombia

Como antecedentes de la presente investigación, se han seleccionado una serie de publicaciones alrededor de la obra de arte como una tipología de enunciado visual y como texto-artístico que constituye el universo semiótico del artista, específicamente en el escenario colombiano y las relaciones de sentido que determinan la relación entre arte e ideología política. Dicha selección recoge interpretaciones semióticas de diferentes objetos de estudio como el graffiti, la implementación de figuras discursivas en enunciados visuales y las relaciones que estos tienen con la construcción de la esfera del arte, específicamente en Colombia. Es importante tener en cuenta que la producción artística que se suscribe en el género discursivo político, como cualquier acto discursivo en un nivel comunicativo, evidencia un esquema polifónico que representa las voces que hablan del fenómeno socio-cultural retratado, las voces que conforman puntos de vista, y, a la vez, los sujetos discursivos que delimitan la situación de enunciación particular.

Muchos de los artistas colombianos han procurado reflejar sus discursos críticos frente a los diferentes puntos de vista que tiene el pueblo, los gobernantes y muchos de los críticos de arte respecto al conflicto armado colombiano, donde se han creado, tipificado y configurado diferentes identidades alrededor de las imágenes sociales y mediáticas de las víctimas, los victimarios y los testigos de las experiencias vividas.

Diferentes investigadores de los discursos y textos visual pictóricos: Zapata Marín (2009) Malagón (2010), Hernández (2016), plantean esta problemática tratando de indagar por la conformación de los discursos que se presentan en las críticas al arte colombiano, con el fin de relacionar, discursivamente, la puesta en escena del artista con lo que se dice de esta a través de las voces de los críticos de arte. Es importante ubicar la problemática del discurso estético del arte colombiano como un “momento histórico donde el arte contemporáneo se le denomina a las múltiples expresiones que se estaban llevando a cabo en nuestro país desde la década del 70” (Zapata, 2009, p. 12).

Por ejemplo, Zapata (2009) retoma esta problemática desde Carlos Arturo Fernández (2009), quien comienza una exploración por los diferentes *nódulos* del arte en Colombia, a fin de conocer las relaciones existentes entre los tradicionales Salones Nacionales, donde se incubaron muchos proyectos artísticos colombianos contemporáneos que buscaban la denuncia y la crítica, y las tradicionales salas de exhibición del arte tradicionalista y anacrónico.

El autor hace un recorrido desde el año 1981 hasta el 2006, planteando así, una aproximación que permite ver el panorama general del desarrollo del arte contemporáneo, pero reflejado en los artistas considerados un hito dentro de las exploraciones culturales y estéticas que se dan en el país. Es por esto que hemos escogido la crítica que hace este autor, para poder identificar los elementos más relevantes para nuestra investigación: artista – obra – espectador – crítico (Zapata, 2009, p. 12).

En la presente investigación fue importante identificar “cómo se instaura como un objeto discursivo, la crítica de arte contemporáneo, y su reflexión sobre las prácticas artísticas panfletarias de los años ochenta en Colombia” (2009, p. 18), a través de la construcción discursiva y argumentativa que hacen tres críticos de arte en sus textos escritos, sobre la obra del artista colombiano Nadín Ospina. Mediante el análisis de la dinámica enunciativa de Martínez (2007), Zapata (2009) logró definir la configuración de los sujetos discursivos presentes en las críticas de las piezas de arte del maestro Nadín Ospina, de tal manera que reconoció los *mecanismos ideológicos, históricos y sociales* (Zapata, 2009, p. 18) que se presenta en los lugares comunes de interpretación y

descripción del arte en Colombia. Su interés en particular fue el entendimiento de la crítica de arte como un espacio discursivo que se puede analizar bajo la luz del modelo de la dinámica enunciativa de Martínez (2007).

La crítica de arte se reconoce en este estudio como una tipología textual, en la cual el propósito comunicativo se evidencia a partir de los intereses del productor del texto plasmados a través de los recursos semióticos que tiene a su disposición. El artista propone una manera de comprender la historia de una sociedad, de sus culturas propiamente, en la medida en que sus textos se convierten en textos-símbolos, con cargas y efectos simbólicos, que permiten la construcción de la percepción y opinión del otro. Es el crítico de arte el que reconstruye el discurso del artista, y a partir de sus afirmaciones, el productor de los textos pictóricos presenta un tipo de contexto integrado a la obra.

Es prioritario acoger esta mirada conceptual del desarrollo del discurso del artista mediante el discurso del crítico de arte, en tanto contribuye a establecer la obra de arte como un tipo de texto que transita por diferentes esferas de la producción social, como también puede (re)interpretarse bajo el dominio de diferentes géneros discursivos. La obra de arte, para este caso, sostiene *relaciones intertextuales*²⁷ que permiten la reconstrucción del tejido histórico de una sociedad y sus múltiples formaciones culturales.

Para ello es pertinente reflexionar sobre la obra de arte como una tipología textual que construye y erige la noción de cultura. En los planteamientos de Lotman (1996), la cultura no se puede entender como una mera acumulación desorganizada de textos bajo una predominancia de un contexto cultural, sino que, por el contrario, se constituye como un *sistema funcional complejo* (Lotman, 1996, p. 102), en donde se establecen relaciones de homogeneidad y heterogeneidad de significación que permiten el (auto)desarrollo de otros textos, por medio de relaciones intertextuales en las que: “(...) *los procesos formadores de sentido transcurren tanto a cuenta de la interacción entre capas del texto semióticamente heterogéneas que se hallan en una relación de intraducibilidad mutua, como*

²⁷ <<El texto en el texto>> es una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto hace un factor manifiesto de la construcción autoral y primaria del texto y de su recepción por el lector. El paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye en este caso la base de la generación del sentido (Lotman, 1996).

consecuencias de complejos conflictos de sentido entre el texto y el contexto extraño para él.” (Lotman, 1996, p. 102).

En esta misma proporción en que el texto artístico tiende hacia una construcción interna a partir de diversos discursos que se interceden, especialmente aquel que precede la conformación del género político, el contexto artístico y cultural no puede ser *monolingüe*. La compleja construcción del texto, partiendo de esta confluencia de discursos, evidencia la necesidad de reflexionar sobre la estructura sistémica generadora del sentido y su incidencia en la definición de las relaciones intertextuales.

De igual manera, se propone una revisión previa de la noción de “*crítica de arte*” en Colombia bajo los postulados del modelo teórico del Análisis del Discurso, al inferir y encontrar en algunas revisiones conceptuales la indeterminación frente al género discursivo al que pertenece esta categoría de expresión. Así, comienza una búsqueda por un modelo de análisis que sea factible para determinar dichos discursos, categorizarlos dentro de un género en particular, y poder determinar los contratos de habla que se presentan para la definición de los sujetos discursivos proyectados en cada uno de los corpus recogidos. El arte realizado en Colombia durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa es considerado una expresión panfletaria que tuvo una gran influencia de las corrientes artísticas europeas, como el activismo y el arte povera, en donde el sujeto creador de la obra legitimaba las acciones de los pueblos alzados contra estados totalitarios que buscaban imponer un modelo cultural neoliberal en el mundo. No es gratuita la relación que se construye entre la producción artística de Nadín Ospina con el trabajo del <<nuevo arte>> presentado en las décadas de los sesenta y setenta entre tensiones sociales e ideológicas en Estados Unidos y los ataques al *establishment* que se produjeron entre 1963 y 1968.

Por lo tanto, se determina que el discurso de los críticos de arte tiene una “orientación social de la argumentación” como “una propuesta integrativa” (Martínez, 2007) que refleja la creación de unas identidades en dichos discursos, asumidas y determinadas por los mismos sujetos empírico del acto interlocutivo. Por ello, dentro de la crítica de arte podemos indicar que existen unos sujetos discursivos que se construyen a partir de los diferentes momentos expresados en las formas que asume la obra crítica.

Se concluye, confirmando que la crítica de arte analizada, como acto discursivo indeterminado por un género discursivo en particular, se sitúa en tres tópicos o lugares comunes entre sí: lo contemporáneo, lo político y la identidad. Estos espacios son lugares prioritarios y básicos para la conformación de los procesos argumentativos de los espectadores, los cuales les permitirán aprehender la difícil constitución de la obra de arte, del artista y creador, del contexto que la involucra y de los múltiples enfrentamientos que la circundan, esto es, trata de amalgamar los problemas de la producción, la distribución y el consumo.

Existen diversos antecedentes de las formas de representación²⁸ de la violencia en el arte colombiano. Muchos de ellos han desarrollado sus proyectos de análisis de obra desde una mirada post-estructural en la semiótica, específicamente desde una mirada desde Peirce (2008) y Eco (1984).

La violencia no pasó desapercibida por parte de los investigadores en arte colombiano, mucho menos cuando el punto de giro en los Estudios del Arte a mediados del siglo XX permitió el cuestionamiento de cuáles serían esas manifestaciones que escribían la historia del arte colombiano en medio del conflicto armado. Como lo hemos mencionado antes²⁹, las artes se convirtieron en punto de partida para el historiador contar y dialogar sobre lo que aconteció en durante y después del conflicto. El concepto de conflicto se colocó a disposición del artista, quien asumió con cierto cuestionamiento la conflictividad de la transición histórica que estaba presentando en el mundo del arte, y quien aprendió a desprenderse de las narrativas para llevar cabo actos de reflexión sobre el sentido del quehacer artístico, el sentido de la obra como objeto instalado en el lugar de los hechos³⁰.

²⁸ Entiéndase representación como uno de los niveles de significación que procede de las acciones humanas en contextos social y culturalmente definidos.

²⁹ En el primer capítulo se referencian todas las producciones en el marco de grupos de investigadores e historiadores que ofrecen una mirada panorámica de las producciones artísticas en las últimas dos décadas del siglo XX en Colombia y su relación con el tópico de la violencia.

³⁰ Por ejemplo, los verdugos en el pueblo de *Apocalipsis camuflada* (1989) y *Una golondrina no hace verano* (1992)

Precisamente eso es lo que hace el artista, dialogar con la obra, construir un espacio de comunicación con el cual se busca relevar los lugares y roles por la capacidad de interpretación que posee cada una de las personas que interactúan con la obra. *Arte y Violencia en Colombia desde 1948* (1999) del Museo de arte moderno de Bogotá, 1999 y *Transpolítico* (2012) se han posicionado como dos referentes que han abordado el objeto de estudio de los artistas que se manifestaron y crearon sus respectivas producciones entre los ochenta y los noventa en el país. Mientras en los ochenta, los artista se resisten a plasmar el lugar del victimario, debido a una fuerte presión social por parte de los grupos alzados en armas y la configuración de las células del paramilitarismo en los cascos urbanos como: Cali y Medellín; los artistas de los noventa se relacionaron más con el lugar de las víctimas que no habían sido mencionadas hasta el momento.

Es pertinente mencionar que el reconocimiento del sentido “víctima” no aparece sino hasta la primera década del presente siglo, cuando la movilización armada por el país data desde los años veinte en el siglo pasado. El informe *Basta Ya* (2012) del Centro Nacional de Memoria Histórica ubica los inicios de la guerra en 1958, cuando los frentes armados rurales comenzaron a politizar el conflicto. Solo hasta inicios de los noventa, tal como lo demuestran los artistas, la producción de alucinógenos y su alta demanda en países como Estados Unidos, España y Reino Unido, entre otros de la región del norte, narcotiza el conflicto, le despoja de su lugar de lucha de clases para convertirse en sistemas de protección del negocio ilegal en Colombia. Es ahí cuando los artistas deciden pintar, grabar, moverse, en últimas actuar, por la víctima, quien fue despojada de su condición política para pasar a convertirse en objetivos militares de quienes no están de acuerdo con el narcotráfico y el alto impacto en el medio ambiente que contrajo el cultivo de coca.

Cuando el arte comienza a dejar pistas con las que se construye el fenómeno situado, es cuando comienza a revelarse su condición comunicativa. Malagón (2012) encontró que las obras de Beatriz González, junto con las de Doris Salcedo, Óscar Muñoz, Luis Caballero, y más recientemente, Clemencia Echeverri, dan cuenta de esa presencia *indéxica* (Krauss, 2003, con la cual el sujeto creador posiciona un fenómeno bajo un acontecimiento materializado en la obra.

La indexación se convirtió en un mecanismo de acción para el artista, quien a inicios de los ochenta no tenía forma de desvirtuar el mecanismo de acción de quien cometía el acto de guerra, pero que en los noventa se enfrenta a una imagen aún más cruenta y compleja de abordar: las víctimas del conflicto. Dejar rastros de la víctima era un actuar propio del verdugo, en el caso de *Secuestro* (2003) de Enrique Grau, los índices de la privación de la libertad se juegan con las tonalidades de las sogas que sujetan los pies y las manos de quién asume el papel de la víctima. El intérprete, actuando como espectador o como artista, obedece a la lógica de la indexación –dejar pistas de la víctima en el lugar de los hechos- que procede del verdugo, para resignificarla y ubicarla en un contexto de reflexión de las artes, pues también se dejan pistas para interpretar por qué está ahí, quién está ahí y qué está pasando ahí.

Aun así, la indexación no es el único mecanismo que se utiliza para comprender el fenómeno del conflicto armado, también está la iconización y la simbolización. En el caso de la iconización, críticos y curadores de la obra de González logran dar cuenta cómo existe la necesidad de sintetizar la información contenida en los signos que hacen parte del lienzo. La iconización funciona como una forma de abstraer la realidad a través de las formas básicas y las tonalidades neutras.

La complejidad del conflicto armado, como fenómeno en situ, se reduce a una marca diferenciadora que logra asignar un valor específico y maleable entre el objeto que representa y su forma. Suárez y Roca (2012), consideran que existe una reivindicación de lo popular, una forma de re-significar lo que se consume en la cultura de masas. De ahí proviene la necesidad de signar iconómicamente las entidades de valor que puede tener la obra, dejar el dolor encapsulado en las pertenencias de las familias víctimas del conflicto como lo hace Erika Diettes en *Relicarios* (2011-2015) o el diseño de una forma abstracta que tiene como representación, privilegiada por la artista, la vulnerabilidad del ser en *Todos murieron carbonizados* (1999) o *Empalizada* (2001) de Beatriz González. Esta forma de producir el arte se hizo reconocible en los noventa, cuando la industria colombiana *cosificó* los valores de las culturas contemporáneas en refractarios, vasos, vajillas, cortinas y productos para el uso en el hogar, lo cual terminó por abstraer el fenómeno representado y

confinarlo a una entidad de recordación, y por lo tanto, signo que históricamente vendría a hacer parte de la memoria histórica del fenómeno.

Cargueros (2009) es otra de las obras de González que logra evidenciar la capacidad de designación y transformación que puede tener una abstracción del fenómeno a comunicar: los cargueros siempre han estado presentes en la historia de la conformación de Colombia como República, Estado Nación y cultura. Son estos sujetos los que posibilitaron el transporte cuando aún no habían llegado los conocimientos de ingeniería civil al país. Las trochas, íconos de los que nacieron y vivieron en el campo colombiano para antes de los años treinta (siglo XX), se posicionan como las rutas con las cuales se conectaban lo que en la actualidad son los cascos urbanos del país. Pasar de cargar un vivo a un muerto por las trochas insignias hizo posible que el valor de la vida se resignificará en muerte y viceversa, no había diferencia alguna para el carguero, pues seguía siendo oficio, solo que aquello que llevaba en sus espaldas se le despojó de vida, de identidad y de su lugar de existencia en este mundo. Tal como lo denominan los mismos cargueros de la actualidad, *son los pesos muertos los que pesan más al subir la malla al hombro*.

Otro de los análisis más recurrentes en la aplicación de la simbolización del fenómeno del conflicto armado colombiano es el de Luisa Ordoñez Ortegón titulado “El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano” publicado en la revista *Nómadas* de la Universidad Central en el 2013. En este se encuentra cómo la simbolización del cuerpo, más que un medio difusor del mensaje de violencia al cual se encuentra sujeto, se convierte en la imagen de una historia paralela en el arte colombiano. El cuerpo fue una de las formas que se emplearon para denunciar las agresiones del conflicto, las cuales pasaban de su realidad física – fisiológica a las simbólicas y emotivas en las víctimas. María Teresa Hincapié a través de acciones performáticas como *Naturaleza Muerta en Espacio Muerto* (1990) y *Punto de fuga* (1990) logró colocar el cuerpo en tránsito a la simbolización del conflicto. Un cuerpo muerto determina el espacio sin vida en el que se encuentra, le otorga el sentido a la vida desde la negación: la no vida: la muerte. O por ejemplo, la metáfora que presenta Ordoñez (2013) como el *cuerpo del delito*, cuando en 30 segundos (2009= Claudia Salamanca dialoga con la imagen de cuerpo con vida antes de su muerte. El desgaste de la imagen en cada uno de los segundos que cuenta el video muestra cómo el cuerpo se pierde

en una zona grisácea que no logra identificarse, tan solo se ven los márgenes y los bordes de la estrategia visual empleada: figura-fondo. Estos bordes actúan como un cuestionamiento a lo que se le denomina muerte política, muerte en vida al cuerpo simbólico del funcionario público³¹ que representa.

Por otro lado, la Semiótica de la Cultura ha servido a múltiples disciplinas para el análisis de las producciones visuales y audiovisuales que pasan por la comprensión de la cultura del consumo y su relación con el diseño y la comunicación. Culturas en las cuales la construcción del sentido pasa por el reconocimiento del sistema de valores en las que se gesta la pieza analizada. Este es el caso de la investigación denominada: “Análisis Semiótico del dibujo animado ‘Pokemón’”, de Alexandra Erazo Romero y Germán Alberto Lalinde Sánchez, donde se reconoce el dibujo animado como un texto cargado de signos culturalmente programados por sus creadores al servicio del sistema de producción hacia el consumo del acto bélico. En esta investigación se acoge el modelo de la semiótica cultural para abordar los signos que atienden su sentido y construyen, además, su semántica en medio de la cultura. Esta idea se plantea desde la visión Barthes (1987) y Foucault (1999), quienes entienden el signo como expresión cultural. Para que las condiciones del fenómeno situado se interpreten ante un acontecimiento gráfico y para que un signo tenga sentido y signifique, es necesario saber las condiciones, situaciones y conjunto de propósitos comunicativos de la unidad cultural en que se da. La unidad cultural es un aspecto relevante para el proceso de significación, el cual debe presentarse dentro de un contexto o situación en la que el signo tiene su propio valor.

Se acercan a la idea de un análisis semiótico discursivo de la imagen, suscrita y determinada en su referente conceptual, a partir de los avances que ha tenido la semiótica como una disciplina de análisis de formas iconográficas. Metz (1972), desde sus postulados de la semiótica del cine en “Más allá de la analogía de la imagen”, señala que los investigadores en esta área identifican la cercanía que existe entre la narrativa que posee la imagen en movimiento y la producción narrativa de esta, al punto en que evidencia cómo se configura una narrativa a partir de otra a lo largo del tiempo y a través de las imágenes consecutivas.

³¹ Alcalde del Municipio de El Roble en el 2009

Una de los aportes que contribuyen al desarrollo de la hipótesis del presente capítulo reside en la necesidad de configurar, conceptualmente, una teoría alrededor de la semiótica de las artes contemporáneas; aquella que se debe basar en los postulados de la semiótica del texto artístico, estudiando el hilo narrativo, de orden figurativo y representativo, que conllevan a otras producciones: pictóricas, audiovisuales, multimediales o transmediales, pero que en últimas son entendidas como imágenes que pueden leerse bajo unos contextos determinados (universos semióticos), y bajo los propósitos comunicativos de los sujetos empíricos que las producen se pueden observar sus movimientos entre un universo y otro (traslaciones de sentido) con las que se configura la narrativa y el discurso del tema que abordan.

Al igual que la caricatura animada, la obra de arte también posee un hilo narrativo, que en muchas ocasiones hace parte del discurso histórico de la sociedad en la cual se encuentra instalada. Gracias a las relaciones intertextuales que posee la obra de arte, el discurso del artista, al igual que el del productor de piezas animadas, se configura como una voz participante de la construcción de la opinión pública y hace parte del patrimonio simbólico de la sociedad de la cual se expresa.

Otra de las investigaciones que se enmarca en la hipótesis de la imagen visual como producción semiótico -discursiva cultural de un sujeto hablante-, es el trabajo de Luz Dary Moreira Ibarra y Doris Enith Chaves Rodríguez, titulado *Grafiti en la Universidad del Valle: Una aproximación desde el análisis crítico del discurso*. Las investigadoras retoman a Armando Silva en su producción “Una ciudad Imaginada: “*grafiti*” expresión urbana”, como gran referente dentro de su investigación, ya que en la historia del *grafiti* contemporáneo se distingue en tres grandes momentos, resaltando como primer momento los hechos ocurridos en París en mayo de 1968, cuando los jóvenes en contra de la guerra, el autoritarismo, el consumismo y con el ideal de un mundo mejor, inundaron las paredes con inscripciones en las que plasmaron estas inconformidades y anhelos, ante el asombro de la sociedad que reconoció el *grafiti* como un acto de rebeldía y un nuevo medio de expresión (Moreira & Chaves, 2002, p. 6).

Según las investigadoras, el *grafiti* se convierte en un medio contestatario, donde se presentan esquemas polifónicos que determinan la presencia de sujetos discursivos que entablan una situación dialógica intrínseca a la propuesta visual. Así mismo, se presenta la intersubjetividad entre los sujetos empíricos que producen e interpretan las imágenes y se evidencia el carácter contestatario del mismo.

En Colombia, el grafiti no tuvo un proceso diferente al vivido en el resto de Latinoamérica. Según Silva (1998), en Colombia a partir de 1978 se presentó un auge del fenómeno grafiti como reacción a las políticas de represión del gobierno del presidente Turbay Ayala al entrar en vigencia el estatuto de seguridad, convirtiendo el grafiti en el medio de comunicación más utilizado por grupos sociales y políticos minoritarios, opositores de las políticas gubernamentales (Moreira & Chaves, 2002, p. 13).

El grafiti, como una tipología textual por lo general de orden contestataria, busca posicionar la voz del grafitero como un acto político que incide en la conformación del discurso de la opinión pública, por cuanto sus propósitos comunicativos evidencian la deliberación en contra del discurso dominante en medio de una sociedad. El arte, específicamente la obra de arte pictórica en Colombia, posee estas mismas características, en la medida en que el artista también delibera sobre su realidad, con el fin de crear un escenario crítico que condicione el hilo de la historia.

Julio Escamilla Morales, investigador en el área del Análisis del Discurso, también ofrece en sus últimas publicaciones un acercamiento a los esquemas polifónicos y la constitución de sujetos discursivos en las expresiones artísticas de culturas juveniles a través del *grafito*. Escamilla, en el artículo de investigación titulado “Características discursivas del grafito en Barranquilla” (1998), propone que la actividad del grafitero es una “actividad eminentemente discursiva en la que aparecen implicados como verdaderos protagonistas de la “puesta en escena” del lenguaje un enunciante y un destinatario, imágenes enunciativas de los sujetos reales del proceso de comunicación (...)” (Escamilla, 1998, p. 58).

La perspectiva semiológica cultural de Escamilla (1998) refleja la necesidad de vincular el análisis de la dinámica enunciativa, presentada a través de recursos visuales, con la producción de sentido entre los diferentes interlocutores que están inmersos en las fases de comunicación e interpretación de los mensajes que contiene el grafito. Desde tiempos inmemorables, el grafito ha sido utilizado por el hombre para expresar los mensajes que por razones legales, morales o sociales, no tienen cabida en los medios de comunicación institucional.

Estos rasgos de marginalidad y anonimato que subyacen en el grafito están frecuentemente relacionados con la realización de un deseo o con la necesidad de expresar o decir algo por parte de un sujeto que se halla inmerso en una determinada realidad psico-socio-política. (Escamilla, 1998, p. 57).

La concepción del grafito como un medio de comunicación o expresión antiquísimo, el cual ha permitido el reconocimiento de los hechos marginales y polifónicos que contienen las intenciones de los sujetos empíricos que los producen, ha propiciado la posibilidad de analizar esta acción como una actividad discursiva situada bajo el reconocimiento de la intersubjetividad que se teje entre quienes hablan a través de este y quienes responden a estas intenciones, de acuerdo con la configuración enunciativa que se propone y se devela en la marca como tal. Es así como Escamilla (1998) propone que la producción grafitera debe estar enmarcada en un género discursivo propio, que además de calificarse y evaluarse desde sus condiciones estéticas, debe emparentarse con toda una situación contestataria de fondo que apoya la definición de los sujetos discursivos que desea emplear el sujeto empírico del acto comunicativo. Escamilla (1998) abre la posibilidad de entender el grafito, más allá de su condición iconográfica susceptible de analizarse desde el estructuralismo abstracto de antaño, desde un componente semiótico discursivo.

Por eso estamos convencidos de la necesidad de examinarlo (grafito) con los mejores instrumentos teóricos y, sobre todo, desde una perspectiva interdisciplinaria múltiple que nos ofrezca explicaciones satisfactorias y nos permita develar algunos aspectos que aún permanecen muy oscuros (Escamilla, 1998. p. 64).

María Margarita Malagón-Kurka (2010) se acerca a estos planteamientos en la medida que reflexiona alrededor de las bases conceptuales del lenguaje visual de carácter indéxico. Retomando los aportes de Rosalind Krauss (1977), Malagón se acerca a la comprensión del fenómeno de la indexicalización en el arte donde la obra se asume como un objeto portador de huellas. Para la investigadora es importante el tránsito conceptual que existe en la comprensión de la huella como *signo indéxico*, en la medida que logra establecer los vínculos entre el “objeto-rastro” (Krauss, 1977 en Malagón, 2010, p. 5), donde el signo se materializaba en el objeto de referencia, y las acciones o comportamientos (Salomon Godeau, 1991 y Company, 2003 citados en Malagón, 2010, p. 10) que tuvieron lugar antes de que el sujeto creador (artista) los tomará para llevar a cabo su creación. Esta transición entre el objeto y la acción en la denominación del signo indéxico acercan a Malagón (2010) a la reflexión semiótica del signo o texto artístico en la actualidad, donde el proceso de significación (semiosis) se configura en la medida que el signo se moviliza (actúa) entre diferentes prácticas culturales (universos semióticos): de los medios de comunicación al arte y viceversa, y no como una entidad cerrada y unívoca para configuración del relato de memoria o hecho histórico.

Este replanteamiento conceptual del signo indéxico, tal como lo menciona la investigadora, se debe a la crítica posmodernista y la presunción del carácter documental y referencial que tuvo la fotografía para los años 80 y 90. Citando a Company (2003), la existencia de medios audiovisuales como la televisión, el video y otros formatos de la visualidad para aquella época evocaron la idea de la fotografía como “medio secundario de evidencia” (Company, 2003 en Malagón, 2010, p. 5). Sin embargo, más allá del avance teórico que permitieron estos hallazgos para la comprensión de la obra de arte como signo, vale la pena mencionar cómo Malagón (2010) se acercó a la comprensión del acto de signar a través de la obra, en donde la realidad, más allá de ser representada por el objeto artístico, es construida a partir de las acciones que motivan la creación de este.

En este punto, estos hallazgos se acercan a la comprensión del *acontecimiento* en Ricouer (1995), en la medida que la interacción del creador con otras instancias discursivas, como los medios de comunicación en Beatriz González, se remite a las acciones previas

que motivaron a llevar a cabo su obra, como el sufrimiento de las víctimas. El discurso del medio de comunicación se actualiza e indexa como acontecimiento en la obra, generando así un tejido intertextual entre el medio y la obra que terminará por definir el sentido del rastro que ambos contienen: el conflicto armado y el fenómeno de violencia en Colombia. Toda esta reflexión justifica el porqué la investigadora llega a mencionar con el fin de comprender los desafíos que tienen tanto los medios de comunicación como el arte en Colombia a la hora de representar la violencia, reflexión que se materializa en los cuestionamientos que hace José Ignacio Roca (2002) sobre la problemática en la configuración del sentido. “¿Cómo representar la muerte sin banalizarla o volverla espectáculo?, ¿cómo utilizar la imagen violenta sin que aparezca como algo inevitable? ¿Cómo hacer hablar a la imagen de tal manera que el público se involucre?” (Roca, 2002 en Malagón, 2010, p. 7).

La presencia de la *semiosis* (Lotman, 1996) en el arte que refiere a la violencia en Colombia hace posible que el hilo narrativo de la historia se reconfigure, en la medida que el proceso de creación de la obra, el cubrimiento periodístico junto a la nota de prensa y el gesto del llanto de la víctima terminan siendo actualizaciones (acciones - metáforas) del acontecimiento, signos indéxicos, con los cuales el historiador permite configurar el hecho histórico a futuro. Por lo tanto, Malagón (2010) llega a la conclusión que la misma historia del arte en Colombia sufre esta transición, al pensar que la nueva figuración de los cincuenta y sesenta terminó por provocar cambios en la visualización de los acontecimientos, llegando a concluir la llegada de un nuevo lenguaje visual para los ochenta y la consolidación del lenguaje indéxico en el arte de los noventa. Cambios en los estilos y lenguajes, en las narrativas y las metáforas, que terminaron por conceder antecedentes para el análisis histórico de aquella época.

Continuando con esta reflexión teórica, se presenta en el siguiente apartado el análisis de los procesos de significación -semiosis- propuestos y evidenciados en las obras de arte pictórico de González sobre el fenómeno de la violencia en Colombia acaecido en las décadas de los años ochenta y noventa³². Estos procesos permiten la caracterización del

³² Correspondiente al tercer periodo de la violencia enunciado en el primer capítulo de este manuscrito: la narcoviolenencia.

conflicto armado entre guerrilla, paramilitares y fuerzas estatales por la dominación de las tierras y el negocio del narcotráfico, y proponiendo así una mirada que incide en la construcción de las metáforas con las que se permite un acercamiento a la comprensión del fenómeno mismo. En esta siguiente sección serán relevantes las metáforas del dolor, la desesperanza, la pérdida de identidad y la muerte construidas a partir de las imágenes de la víctima, el verdugo, el hecho de violencia, con las cuales se apertura un espacio de reflexión sobre nuestros discursos historiográficos y memoriales en la actualidad.

Capítulo III

La perspectiva histórico-artística de Beatriz González y la producción de arte después de la mitad del siglo XX en Colombia

En este capítulo se presenta el análisis semiótico discursivo de las obras de la maestra Beatriz González, las cuales tienen relación con el fenómeno de la violencia y el conflicto armado colombiano de las últimas décadas del siglo XX.

Este apartado tiene como objeto la caracterización y el reconocimiento de estas obras, que son manifestaciones estéticas y políticas de una artista, quien acompañó en diferentes momentos de dolor y pena colectiva a comunidades y personas. Para ello, fue importante construir *co-relatos* entre la identificación formal de la obra: sus procesos de producción, el uso de los materiales, conceptos, medios y soportes; y la configuración del lenguaje plástico y visual

Este lenguaje permitió a Beatriz movilizarse de las vanguardias modernistas, tales como el expresionismo, a las tendencias contemporáneas: la *indexicalización* del arte y la experiencia que narra lo sucedido en el país. Para este análisis, se denomina el *co-relato* como la intertextualidad que se observa entre la producción formal de la obra, los tránsitos de Beatriz González en su carrera artística y los virajes en los usos y finalidades de estas producciones. Todo ello con el fin de contar lo que sucedió en Colombia a través de sus creaciones.

Teniendo en cuenta que los capítulos anteriores presentan el panorama del conflicto armado de la segunda mitad del siglo XX y el cuerpo teórico del actual trabajo de exploración en los Estudios Semióticos del Arte y la Cultura, se hace necesario, en esta división, indagar por la configuración de los co-relatos entre *lo histórico* y *lo formal*. Para esto se apela al reconocimiento de las estrategias semióticas con las que se analizó el discurso plástico, el sentir de la artista sobre el conflicto armado y la *transcodificación* (Lotman, 2011, p. 18) – de base metafórica- entre la obra y los registros visuales de diferentes medios de comunicación o tomas fotográficas de personas, cercanas a su equipo de producción.

Aquí se presenta cómo la metáfora plástica de base conceptual es comprendida como una de las estrategias que permiten asimilar la configuración del sentido de lo violento, del dolor, del poder, del verdugo, la desesperanza y la pérdida de la identidad en medio de una *traslación categorial* (Lakoff y Johnson, 1986, p. 42). Con estos elementos la artista crea una narrativa *estetizada* sobre los valores que se privilegiaron en el registro mediático e histórico de los sucesos violentos en el país.

La metáfora plástica se reconoce como un fenómeno comunicativo, con el que el sujeto creador postula una mirada *traslativa* entre los conceptos que propone un intérprete del suceso de violencia: sea curador, crítico, periodista o comunicador, y las consideraciones emocionales y sensibles con las que la obra se define a sí misma.

Esta traslación funciona en la medida que el sujeto toma como punto de partida (*dominio fuente*) las apreciaciones que otros han recogido sobre el fenómeno con el que se busca llevar a cabo la obra. De esta manera, la artista termina asumiendo las gestualidades plasmadas en los registros fotográficos de las tomas armadas a pueblos lejanos de las

grandes urbes colombianas, y los enfrentamientos entre las fuerzas del estado y las guerrillas; donde el pueblo, literalmente, se convierte en el centro de combate y aparecen las pilas de cuerpos sin vida como monumentos de guerra en la plaza principal.

Una traslación que también permite a la artista encontrar la posibilidad de dejar las bases de la producción en un arte de vanguardia, de movimientos, para hacer arte a partir de la experiencia, del sentir y la manifestación sobre lo que siente y le emociona el conflicto (*dominio de llegada*).

La configuración del lenguaje plástico de Beatriz González a través de metáforas, permite comprender cómo se viene transformando el lugar del artista en Colombia a finales del siglo XX. El sujeto creador de aquella época asume una postura reflexiva ante las masacres, secuestros, las tomas armadas a comunidades rurales, donde no había presencia del poder hegemónico del gobierno de turno, la politización de los homicidios masivos donde el campesinado debía tomar obligatoriamente un lugar entre la disidencia y la unanimidad; de poderes liberales y conservadores proveniente de los vestigios de la política bipartidista en los ochenta y noventa.

Estas traslaciones funcionaron como esquemas abstractos del pensamiento en la artista. Así se logró configurar formas de lenguaje plástico entre la realidad nacional que registraban los medios de comunicación y las manifestaciones emocionales, con las que la víctima reivindicó su lugar en el panorama político del conflicto. El *dolor*, la *desesperanza*, la *sed de poder del victimario* y la *pérdida de la identidad* fueron conceptos que primaron en la obra de González.

Su ejercicio plástico con las texturas, por ejemplo como sucede en *Señor presidente que honor estar con usted en este momento* (1989), fueron formas de materializar las asociaciones sistemáticas entre un dolor elaborado en el carboncillo con el que se esboza un *cuerpo sin vida* que difiere de la paleta cromática de los *anturios vivos* con los que decoraba la mesa presidencial en la primera aparición de esta obra. Estas asociaciones de conocimiento y referencia fueron la base con la que el sujeto creador estructuró su obra, como también reflexionó y contempló su manifestación discursiva materializada.



1

1. *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1987-I)

Beatriz González
Óleo sobre lienzo
150 * 150 cms



2

2. *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1986-II)

Beatriz González
Pastel y carboncillo sobre papel
150 * 150 cms

Ilustración 1. Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico (1987-I) y (1986-II)

Beatriz González y el contexto histórico y artístico de la época: su obra en medio del conflicto armado colombiano

Las obras de Beatriz González relacionadas con el fenómeno de la violencia en Colombia se enmarcan en el periodo de las últimas décadas del siglo XX en Colombia. Presentan las secuelas del conflicto armado entre poderes insurgentes al margen de la ley y el sistema gubernamental de aquella época. Buscan insistentemente reflexionar sobre los periodos de violencia de los 70's y 80's, como producto de los cambios que solicitaba el pueblo colombiano frente a la constitución que regía para aquella época.

También, muestran la suma de otros fenómenos socio-económicos como el narcotráfico, así como el establecimiento de economías paralelas y actividades comerciales que las sostenían desde las guerrillas, sin desconocer que este mismo fue el *modus operandi* en el movimiento paramilitar. La insurgencia colombiana encontró autonomía municipal y regional, provisionalmente, debido a sus estructuras organizacionales en red, las cuales fueron ampliadas y configuradas como empresas fachadas que beneficiaban sus propósitos como *organización armada* (Echandía, 2001, p. 229).

A partir de los años ochenta, los paramilitares comenzaron a tener influencia política y económica sobre el territorio rural y las zonas periféricas de las ciudades principales del país; en especial Cali y Medellín, por sus relaciones directas con los cárteles de la producción de narcóticos. Las guerrillas se establecieron como mecanismos de defensa de esta actividad delictiva, con lo cual lograron tener el poder en las localidades mencionadas.

Por lo anterior, la Constitución Nacional de Colombia pronunciada en el año 1991 confiere a los gobiernos locales y regionales un mayor sustento fiscal y autonomía local, con el fin de descentralizar el poder que anhelaban tanto estos movimientos. Este fue un argumento asumido por la guerrilla para la toma de estos espacios y sus nuevas micro-estructuras del poder.

Teniendo en cuenta la situación anteriormente planteada, surgen algunas categorías para el análisis de la configuración del sentido de la violencia en las obras de la artista.

Nociones como *víctima*, *victimario*, *el dolor*, *la desesperanza*, *la pérdida de identidad* y *la angustia* dan cuenta de las relaciones que siempre existieron entre las periferias de los cascos urbanos y la disposición de cómo se definen las prácticas culturales y discursos con las que *co-existe* el ciudadano en su vida cotidiana. Una violencia que se movilizaba del *centro hacia las fronteras* (Lotman, 1996-I, p. 35) de la formación cultural que proveía el conflicto para aquella época.

Desde la esfera social del arte, la artista en su rol no fue indiferente a estos sucesos. Por el contrario, logra reconocer en el actuar de los actores del conflicto la necesidad de pre-fijar nociones sobre cómo se comprende, se infiere, se interpreta *lo violento*, en la medida que se acerca al sentimiento con el que las personas signaban el suceso histórico.

En este caso, valores como la muerte y el dolor se mimetizaron en interpretaciones genéricas de la obra, en calidad de *texto artístico* (Lotman, 2011, p. 72), con el fin de afirmar que lo que allí se pintaba daba pistas para comprender el sufrimiento de quienes perdieron a sus seres queridos. Un sufrimiento aligerado por la mediatización del fenómeno y (re) configurado, en términos de sentimientos, para reivindicar su valor emocional en el *otro*. Aquí se trató de cuestionar el valor rutinario y accesorio que había tomado *lo violento* en discurso cotidiano de los colombianos:

La violencia producida en el conflicto interno ha sido por largo tiempo vista como una manifestación marginal e irrelevante, al atribuir el alto índice de muertes a una violencia esencialmente rutinaria derivada de un fenómeno cultural generalizado, marcado por una alta dosis de intolerancia de los ciudadanos (Echandía, 2001, p. 231).

La predominancia de ciertos valores en dichas formaciones culturales hizo posible que González reflejara sus estados emocionales a través de estas metáforas, logrando interpretar estas vivencias del pueblo colombiano a través de la figura humana (*Las Delicias 1-5*, 1996; *Máteme que yo ya viví 1-4*, 1996). A la figura humana se le atribuyen unos propósitos tales como “la vulneración por intimidación, el terror y la supresión de la solidaridad a través de la desconfianza” (González, B., comunicación personal, 01 de junio de 2018). Interpretaciones del artista que se convierten en algunos de los valores eje de la representación para la construcción del sentido del fenómeno de la violencia en Colombia.

En la línea histórica del conflicto, las organizaciones armadas ilegales actúan a nivel local como redes de poder que manejan instrumentos de fuerza. Son capaces de imponer su control sobre la población a través de la intimidación, “reemplazando los lazos de solidaridad colectiva por la desconfianza mutua.” (Echandía, 2001, p. 232).

Los títulos de las obras de González relacionados con la violencia colombiana son: *Políptico de Lucho: La Aclamación* (1989), *Señor presidente que honor estar con usted en este momento* (1989), *Apocalipsis camuflada* (1989), *Pancarta Mortal* (1990), *Una golondrina no hace verano* (1992), *La pesca milagrosa* (1992), *Galán* (1992), *Descendimiento con palma bayoneta* (1992), *Tapen, tapen* (1994), *Entreacto* (1994), la serie de *Las Delicias* (1996) y *Máteme que yo ya viví* (1996), *Contra-Paeces* (1996), *Población civil* (1997), *El paraíso* (1997), *El silencio* (1997), *Autorretrato llorando* (1997), *Todos murieron carbonizados*³³ (1999), *Pescador pescado* (2000), *Dolores* (2000), *Ventana entreabierta* (2001), *Boceto para papel de colgadura* (2001), *Boceto de dolores* (2000), *Lapida No. 1* (2002), la serie *Pásenlos a la otra orilla No. 1-5* (2003) y *Auras Anónimas*³⁴ (2009).³⁵

Estas obras se producen entre los años 1991 y 2009, cuando la artista decide representar pictóricamente los sucesos que registran los medios de comunicación impresos en Colombia, especialmente los diarios El Espectador y El Tiempo. La imagen que produce la artista no es la fuente original del hecho, dado que esta ha sido implementada por los medios para informar sobre masacres y desplazamientos ocurridos específicamente en las zonas rurales de los departamentos del Cauca, Antioquia, Chocó Valle del Cauca, entre otros. Por ejemplo, obras como *Contra-Paeces* (1996), *Población civil* (1997), *El paraíso* (1997), *El silencio* (1997) señalan los vestigios de la guerra en la comunidad Nasa Yuwe o

³³ Instalación que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO - Colombia (Julio 1999).

³⁴ Instalación realizada sobre los osarios del Cementerio Central de Bogotá - Colombia (Agosto 2009).

³⁵ El corpus de obras analizadas para esta investigación se pueden encontrar en la sesión de anexos. Sin embargo, el lector podrá encontrar diferentes tableros de obras y referentes de producción que se citarán en el desarrollo del presente capítulo.

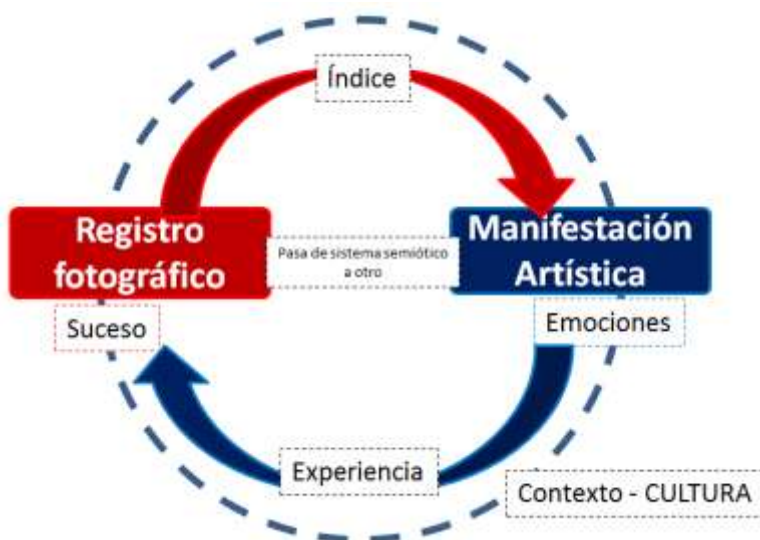
pueblo Paez³⁶, donde los indígenas tiene sus resguardos cercanos a los corregimientos de Toribío y Puerto Tejada en el sur del departamento del Valle del Cauca.

El *dominio fuente* en las creaciones de la artista está en sus reproducciones, sean provenientes de los medios de comunicación o de los retratos fotográficos de la vida cotidiana, y con éstas busca reflejar los hábitos que se han convertido costumbre y rutinarios en la sociedad colombiana *-dominio destino-*, rescatando así la metáfora conceptual de la (re) significación del registro fotográfico y su contexto sobre la obra y el valor emocional que tiene para ella.

Aun así, en el desarrollo de esta forma de crear sus obras, González no convierte lo tradicional en la materia u objeto de exhibición. Al contrario, asume un compromiso con la experiencia estética *-política-*, con la que busca movilizar al espectador hacia una mirada crítica, reflexiva y emocional desde el *sentir* sobre el fenómeno de la violencia.

A continuación, se presenta el esquema para el análisis de la metáfora conceptual:

Ilustración 2. Esquema para el análisis de la metáfora conceptual.



Fuente: elaboración propia.

³⁶ De «pats» «derecha» del río Cauca – Colombia.

González busca cuestionar el fenómeno social representado en obras desde su materialización o concreción de las emociones que le produjeron los sucesos de violencia en aquellas comunidades. Es decir, cuestiona los significados funcionales de cada uno de los valores plásticos o pictóricos que aguardan en los recursos o técnicas que requiere para su producción; desconociendo su sentido funcional y accesorio para confrontar al espectador.

Prueba de ello se observa en un papel de colgadura que se utiliza para tapizar la intimidad del hogar –ya sea la cocina o el baño–, papel que está dibujado cuidadosamente con los cuerpos de la masacre indígena en el Cauca. Cuerpos que se hayan reiterados uno a uno conformando en sí un patrón de diseño. Una manifestación de su sentir materializado en en *Boceto para papel de colgadura* (2001)³⁷.

Otro caso que evidencia esta traslación de sentido como *traducción*³⁸ se puede apreciar en *Todos murieron carbonizados* (1999)³⁹. Instalación artística que contó con la representación de diferentes cuerpos azotados y en descomposición, esbozados con grafito sobre una cortina, la cual estaba puesta sobre una pared, sin ventanas o puertas para cubrir, solo como soporte material de la obra y cubriendo el escenario de acción de la artista. Para tal caso, se había re-significado el lugar funcional de la cortina, dando paso al lienzo donde se expresaría el acontecimiento manifiesto sobre *lo violento* que ha sido el conflicto para ella.

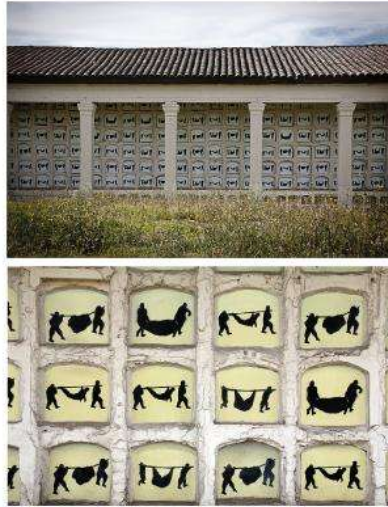
³⁷ Ver Tablero 1.

³⁸ En el sentido de Lotman (2000): la traducción se manifiesta dentro del funcionamiento dinámico de los sistemas y en el seno mismo de la cultura. “La traducibilidad no solo es factible en el paso de un lenguaje a otro (lenguas naturales) sino que además es un mecanismo propio de la cultura y de la conciencia que trabaja con sistemas no unívocos y de mayor complejidad” (Lotman III, 2000, p. 57).

³⁹ Ver Tablero 1.



1



2



3

Tablero 1.

Obras

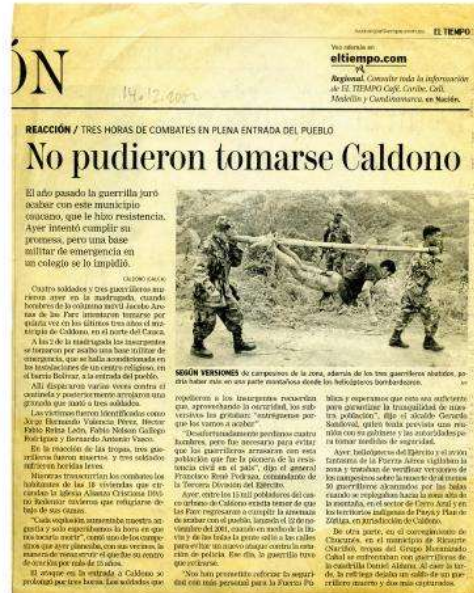
1. *Boceto para papel de colgadura* (2001)
Beatriz González
Óleo sobre tela. 80*62 cms

2. *Auras Anónimas* (2009)
Beatriz González
Instalación sobre cuatro columbarios del cementerio central de Bogotá 8947
Lápidas serigrafía sobre láminas de polipropileno

3. *Todos murieron carbonizados* (1999)
Beatriz González
Carboncillo sobre tela
24*400 cms



1



2



3



4

Referentes

1. *De la barbarie a la insensatez* (1999)
El Tiempo
26/12/1999

2. *No pudieron tomarse Caldono* (2002)
El Tiempo
14/12/2002

3. *No pudieron tomarse Caldono* (2002)
Periódico EL TIEMPO
14/12/2002

4. *Todos perecieron carbonizados* (s.f.)
Sin citación de fuente
Sin información de fecha de publicación.

Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González.
Universidad de Los Andes.
Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 3. Tablero de obras y recortes de prensa 1.

Metáforas en el arte colombiano: entre el arte de vanguardia y el arte indéxico relacionados con el fenómeno de la violencia.

Además de Beatriz González, otros artistas también tomaban la referencia y la *traducción* de formatos, entre la fotografía documental y el lienzo, como mecanismos semióticos para la producción de la obra. Uno de ellos fue Enrique Grau (1920 – 2004). La obra del maestro Grau se enmarca en el periodo de la última década del siglo XX en Colombia, en la cual se presentan las secuelas del conflicto armado entre los poderes insurgentes al margen de la ley y el sistema gubernamental de aquella época.

Partiendo de ello, buscó insistentemente reflexionar sobre los periodos de violencia acaecidos en las décadas de los 70's y 80's, como producto de los cambios que solicitaba el pueblo colombiano frente a la Constitución y sus intrincados caminos legales en materia de estas organizaciones armadas al margen de la ley.

Para ese momento Enrique Grau construye un discurso visual y plástico sobre el conflicto armado y el fenómeno de la violencia colombiana, a partir de lo que se comprende por víctima y su verdugo en la esfera cultural del arte. Junto a las figuras del crítico e historiador de arte, propone revisar y plasmar estas imágenes, dando cuenta que no solo se (re)construyen en las periferias de los cascos urbanos; también influyen en la conformación del ciudadano y sus interacciones sociales cotidianas.

El artista en su rol social, identificado en el escenario de la vida cotidiana, reconoce en su actuar la necesidad de pre-fijar las nociones que dan cuenta del fenómeno de la violencia en los medios de comunicación *-dominio fuente-*, dado que el acto estético y el hecho de violencia están valorados por la misma esfera cultural del arte en Colombia *-dominio destino-*; el primero como consecuencia del segundo. Esto mismo sucede con las obras de Botero relacionadas con el narcotráfico en Medellín, en donde la sacralización y

naturalización del dolor humano –*dominio fuente*- toman, en las obras la imagen de una deidad en la ciudad (Pablo Escobar)⁴⁰-*dominio destino*-.

La mirada acostumbrada y naturalizada de Grau sobre *lo violento* que es el conflicto en Colombia le permite abstraer juicios de valor, alrededor de quiénes protagonizan el hecho, logrando una generalización de quiénes son las víctimas, los verdugos y cómo se debe pintar la violencia.

Quienes conocieron a Enrique afirman que su lenguaje visual muestra la intranquilidad, “de carácter expresionista” (Rodríguez, 2003, p. 70) como una actitud contestataria. Dicha actitud busca ser interpretada desde el uso de diferentes signos visuales, como por ejemplo, la alegoría al victimario, a través de la identificación del arma homicida, en *Cabeza con Machete* (2003)⁴¹. Es la representación del estado emocional y consciente de la víctima (cabeza), la cual luce impávida ante la presencia del machete (victimario). Esto irrumpe con el estado natural del pensar y sentir: una cabeza partida a la mitad.

Estos signos hacen parte de la selección de objetos que están cargados de significados, que son en últimas objetos *semiotizados* por el intérprete. Dicho planteamiento se puede leer en palabras de una de las críticas más cercanas de Enrique Grau:

Sus trabajos del 2003 son más expresionistas, no hay tranquilidad en la línea. Cada obra es un documento condensado, denunciatorio, de una situación. La fuerza de las formas continúa. Sin hacer concesiones a un realismo *per se*, o panfletario, visualmente describe las escenas en detalle. Al artista no le interesa un registro de hechos o acontecimientos, pero si mirar una problemática para, con ojo de creador, presentar una alegoría que exprese lo siniestro y perverso que resulta una guerra. Es la respuesta subjetiva a un tema. Su ojo mira, su espíritu percibe y su sensibilidad, selectivamente, transforma la preocupación temática en una metáfora de la realidad (Rodríguez, 2003, p. 71).

⁴⁰ Ver entrevista del Diario El Universal titulada “Botero: El oficio del pintor es pintar bien” (2012) Recuperada de: <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/botero-el-oficio-del-pintor-es-pintar-bien-71186>

⁴¹ Ver tablero 2.

Enrique Grau, al igual que Fernando Botero y Luis Caballero, se reconocen como exponentes de la vanguardia expresionista en Colombia. La intranquilidad del trazo, el dominio de la forma con el que se brilla el carácter emotivo de una aparente realidad, y la permanente reflexión cromática del estado anímico del artista fueron algunos de los rasgos que convocaron a más de un artista colombiano a expresar sus sentimientos frente a lo que acontecía en Colombia.

El conflicto se presentó como una coyuntura socio-política de largo aliento, pues se configuró en más de una ocasión como el tema de los artistas de vanguardia, como también tiempo después, fue el concepto, y la negación de este, para las manifestaciones que caracterizaron periodos más actuales y contemporáneos en el arte.

Por su parte, para aquel momento, Fernando Botero (1932-) comenzó a edificar su carrera artística con la técnica: la figuración humana amorfa y descomunal con rasgos caricaturescos en las expresiones de la vida coloquial del pueblo colombiano. La relación entre la violencia, como concepto que motiva la creación del artista, fue evidenciada en la primera década del siglo XXI con *Violencia en Colombia*.

Es una colección de obras que representa las décadas de conflicto que ha vivido el país y consta de 67 obras: compuesta por 42 dibujos y 25 óleos que el artista cedió al Museo Nacional de Colombia en el año 2004, y así proponerla en modalidad itinerante. Pinturas como *Carro bomba* (1999)⁴², *El desfile* (2000)⁴³, *Tristeza* (2002)⁴⁴ y *Mujer llorando* (1999)⁴⁵ son algunas de las obras que convierten el gesto captado por el lente de la cámara del fotógrafo de oficio y trasladado a la escena del lienzo bajo la técnica de la exageración morfológica de los cuerpos que representa al artista.

La composición del cuadro en el lienzo se toma desde el plano obtenido por el fotógrafo, la relación entre cuerpos y entorno se delimita por la presencia de la óptica, del punto de vista con el que el fotógrafo construye una realidad a través de la reunión de objetos, cargados de propósitos comunicativos, con los cuales se busca despertar las emociones del espectador. En el caso de *Mujer llorando* (2002), es el primer plano el que

⁴² Ver tablero 2.

⁴³ Ibíd.

⁴⁴ Ibíd.

⁴⁵ Ibíd.

permite el acercamiento, el acceso del espectador al mundo interior de aquella mujer que expresa a través del llanto su dolor por la guerra que vive el país. Tanto así que la función social del formato también se traslada en la transposición de sistemas semióticos.

Bourdieu (1965) explica este fenómeno como una casualidad significativa, que en últimas no es tan casual, ni tan ingenua o fortuita en sí:

No es, pues, casualidad que la significación y la función sociales de la fotografía aparezcan más claramente en una comunidad rural fuertemente integrada y ligada a sus tradiciones campesinas. Si la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce tan pronto y se impone tan rápidamente (entre 1905 y 1914) es porque desempeña funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización del arte en la vida colectiva (1965, p. 58).

En este punto es necesario llevar a cabo la discusión sobre los trayectos que estos artistas, y la misma Beatriz González, recorrieron en materia de su formación; en relación con los episodios de violencia que marcaron el país. El expresionismo les dejó la capacidad de sentir la realidad desde un ánimo contestatario, el cual implicó una denuncia a través del acto de *expresar*.

La expresión fue la base para configurar un lenguaje sobre la violencia, teniendo en cuenta que, para los años 70's, los semióticos del arte (Fabbri, 1975; Torop, 1995 & Lotman, 1996) estaban confirmando que el lenguaje se debía comprender como la capacidad de expresión con la que el ser humano se comunica. La expresión no solo debe reconocerse como un movimiento vanguardista en estos artistas, incluso debe evidenciarse más que un hecho coyuntural que contrarresta el formalismo⁴⁶ en el arte a finales de los ochenta en Colombia.

La expresión es la capacidad de sentir del sujeto; es el legado emocional de los artistas que decidieron pintar sus emociones sobre la violencia que vivía el país, llevando así a muchos de los jóvenes de esta época, como González, a convertir estas expresiones en

⁴⁶ Sustentado así por Fiedler (en Hamilton, 1997), "La teoría formalista implica que los valores estéticos pueden sostenerse por su cuenta y que el juicio del arte puede ser aislado de otras consideraciones tales como las éticas y sociales. Se le da preponderancia a las cualidades puramente formales de la obra; es decir, aquellos elementos visuales que le dan figura: la forma, la composición, los colores o la estructura."

experiencias que se cristalizarían en sus manifestaciones futuras *in situ*, tales como *Auras Anónimas* (2009)⁴⁷. Para ese entonces, el arte comenzó a dar pistas y rastros de la crueldad de la guerra, comenzó a *indexicalizarse*.

Tal como lo plantea Malagón (2010), esta configuración de lenguaje visual y plástico empezaba a presentarse a través de los gestos, la proxémica corporal de los sujetos que protagonizan el hecho de violencia para los artistas. Este es el caso de Alejandro Obregón (1920-1992), específicamente en *Violencia* (1962)⁴⁸, donde comenzó a indicar los rastros de la violencia a través del lenguaje corpóreo y sus manifestaciones morfológicas. Un cuerpo mutilado por los contrastes de texturas y tonalidades entre el negro y el blanco, dejando entrever algunos visos rojizos. Su trabajo de líneas difuminadas en el lienzo muestra esa realidad que se confunde entre lo terrenal y lo divino. Interpretaciones que también se sustentan en el discurso curatorial del momento: Nicolás Gómez Echeverri, curador del Banco de la República de Colombia, llegó a comprender, bajo la contemplación de esta obra, cómo el cuerpo femenino, que irrumpe entre el cielo y la tierra, *re* significa la acción humana de procrear entre la vida y la muerte. El cuerpo fue el indicio de *lo violento* en la creación de este artista.

Ahora bien, desde el punto de vista semiótico, el cuerpo mutilado, sin brazos, sin piernas, se convierte en el mecanismo para conceptualizar alrededor de la identidad, puntualmente de la pérdida de esta, al desproveer las partes que otorgan anatómicamente las formas para la identificación de quien yace en el cuadro. El cuerpo se configuró como un signo que da cuenta de la significación *–el dolor por la pérdida–* de un conflicto aún inmarcesible.

La identidad, como imagen conceptual que provee el artista, se materializa a través de la distribución de las partes que componen el tronco del cuerpo que yace en la escena del crimen; las tonalidades grises entre el cuerpo y el piso son muestras de la mutilación de los miembros, que posiblemente es una representación tomada del referente documental (fotografía) desde donde el artista se inspira para la creación. No se muestran signos indicativos de cómo se ejecutó la escena, pero sí permite comprender la magnitud del suceso en la exageración de la proporción espacial entre el cuerpo y el campo de trabajo

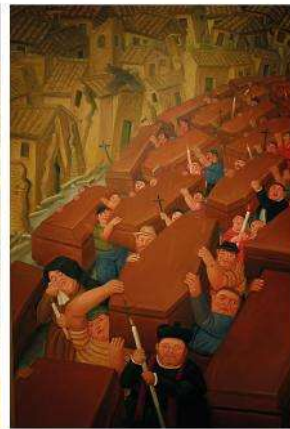
⁴⁷ Ver Tablero 1.

⁴⁸ Ver tablero 2.

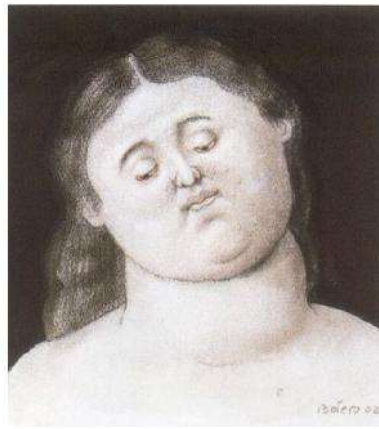
que le ofrece el lienzo. La relación entre el fondo, un paisaje montañoso, y el primer plano del cuerpo mutilado, demuestran el valor documental, propio del formato de la fotografía.



1



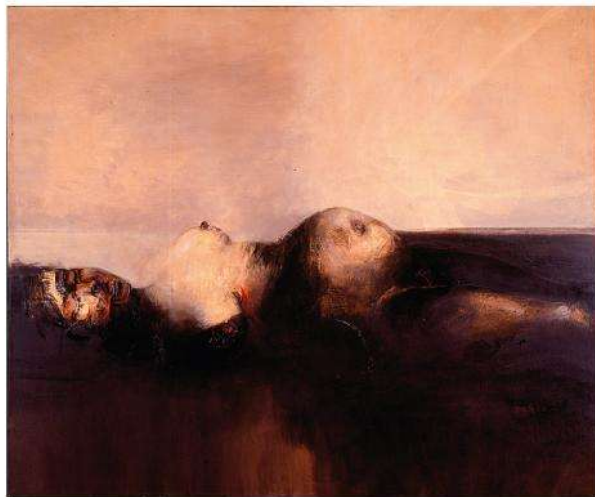
2



3



4



5



6

Las imágenes fueron tomadas bajo los Derechos de Autor expresados Copyright 2001 - Catálogo Banco de la República, Bogotá - Colombia.

Obras

1. *Carro bomba* (1999)
Fernando Botero
Óleo sobre tela. 43*40 cms
2. *El desfile* (2000)
Fernando Botero
Óleo sobre tela. 150*40 cms
3. *Tristeza* (2002)
Fernando Botero
Óleo sobre tela. 19*17 cms
4. *Mujer llorando* (2002)
Fernando Botero
Óleo sobre tela. 36*29 cms
5. *Violencia* (1962)
Alejandro Obregón
Óleo sobre tela. 155*187cms
6. *Cabeza con machete* (1999)
Enrique Grau
Carboncillo y pastel sobre papel. 64*70 cms

Imágenes tomadas del Catálogo Banco de la República, Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 4. Tablero de obras 2.

Para este momento, las manifestaciones artísticas en Colombia emprendían un camino hacia la gestualidad, específicamente al arte gestual, donde los afectos y las emociones que desencadenaba lo violento se convertían en concepto para la creación. Es así como la *transposición* y *traducción* de sistemas semióticos se asumen como los mecanismos predilectos para el acto de hablar sobre nuestras experiencias y acontecimientos.

Obregón creó una metáfora plástica sobre el cuerpo que *da vida* como *algo muerto*. Utilizó los códigos visuales y plásticos: los colores oscuros para corresponder con la imagen de lo mortuorio en el cuadro, sin desprenderse del imaginario que proyecta el cuerpo de la mujer, como el cuerpo que confiere vida. Estos rastros e índices, algunos planteados desde traslaciones de sentido, evidencian el carácter metafórico del arte a finales del siglo XX; nos muestran la aparición de nuevas narrativas de la memoria, más allá de los discursos históricos del conflicto con los que se ha *invisibilizado* el dolor de las víctimas. Estas nuevas narrativas se preguntan por el sentido de quien padece el conflicto: sus gestos, miradas y movimientos que dan cuenta de sus emociones y experiencias de vida.

Algunos críticos como Roca y Suárez(2012) comprenden esta transposición como una interacción entre los mensajes y temas que propone el artista y su relación contenciosa con la imagen del medio de comunicación, permitiendo así explorar los límites de la representación como nacientes lenguajes plásticos en la escena nacional para la última década del siglo.

Es así como la producción contemporánea accede a la exaltación del concepto en la obra a través de la transposición de los sistemas semióticos (registro fotográfico – obra); el concepto funciona como signo *indéxico* (Malagón, 2010, Krauss, 1977) que le otorga sentido a la manifestación que lleva a cabo el artista.

Así, aquello que compone las obras, es decir las líneas y los gestos figurativos, los rastros dejados por los procesos físicos y las transformaciones de los objetos, son signos de *acciones* (realizadas por los artistas mismos y por otras personas en contextos allende a la obra a los que está alude) (Malagón, 2010, p. 6).

En este escenario, Doris Salcedo y Óscar Muñoz se relacionan con la producción artística de González en lo que se ha denominado la *indexicalidad*, a pesar de la insistencia de muchos artistas y críticos de arte en llevar la comprensión de lo contemporáneo al uso de los medios que hacen de una obra un resultado del proceso de producción. González dejó que la creación misma dictará la forma de la obra. Se convirtió en traductora de signos mediáticos e industriales a signos plásticos que terminaban por trasponer diferentes sistemas semióticos, especialmente los de orden visual como el periódico o la fotografía, para crear instancias de mediación del concepto que se quería indexar, *mostrando que la condición de lo contemporáneo de la obra radicaba en la modalidad de su trabajo, no en los medios que utilizaban para llevarla a cabo* (Roca & Suárez, 2012, p. 18).

Retomando las palabras de Malagón (2010, pp. 30-33) en su libro “Arte como Presencia Índexica”, se acogen las mismas obras de su análisis con el fin de comprender que la *indexicalidad*, como manifestación materializada en las metáforas visuales y plásticas de estas obras, construyen un discurso sobre las emociones indexadas alrededor de lo que se vive en la comunidad: *la violencia*, más allá de los estilos, formatos o soportes en los que se produjeron.

Por lo tanto, se afirma que el dolor, como concepto de creación, fue uno de los signos indexados en las obras de Beatriz, como también en las de Salcedo y Muñoz. Las unidades de análisis de obras como *Señor Presidente* (1986)⁴⁹ de González, *Levantamientos I y II* (1987)⁵⁰ de Muñoz y *Sin Título* (1987)⁵¹ de Salcedo no corresponde únicamente a los lenguajes figurativos o no figurativos con los que estos llevaron a cabo sus creaciones.

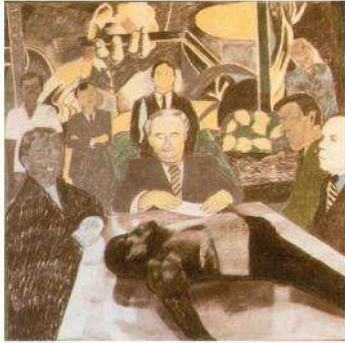
El *cuestionamiento a la crueldad e indiferencia* en esta obra de González se relaciona con la *evocación de una escena forense* a través del uso del papel –*lo efímero y lo vulnerado*– en la obra de Muñoz, a la vez que establece una relación de sentido –*semiosis*– con los objetos disfuncionales de *algo que debería provocar un sentimiento de curación y/o cimentación* en Salcedo. En este cúmulo de manifestaciones, el dolor no se significa de igual manera, más no se excluye que cada artista se movilizó por y a través del dolor para exteriorizarse en la obra. El dolor puede ser *indiferente, contradictorio, efímero, un estado*

⁴⁹ Ver tablero 3.

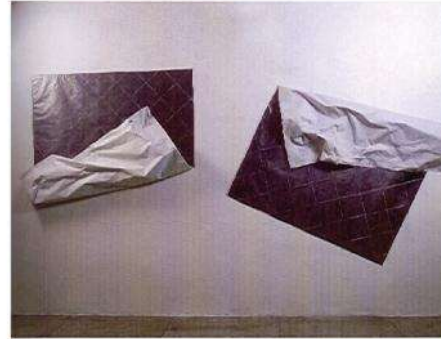
⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

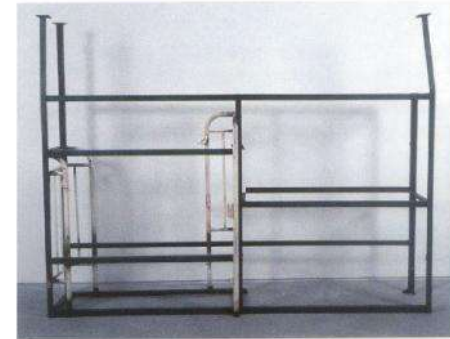
de vulneración y lo disfuncional dentro del sistema semiótico como el que proponen los actores de la violencia en el país. Estas mismas significaciones pueden haberse *transpuesto* desde la realidad materializada en imágenes fotográficas de medios de comunicación, acciones o hechos cotidianos de la comunidad a las obras entre sí. El dolor no es exclusivo de la obra; por el contrario, la obra se apropia del dolor que ya existe en los imaginarios de la comunidad.



Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico (1986-II) *
Beatriz González
Pastel y carboncillo sobre papel
150 * 150 cms



Levantamientos I y II (1987)**
Óscar Muñoz
Gráfito sobre papel
160 * 160 cms c/u



Sin título (1987)**
Doris Salcedo
Metal, plástico y fibra animal.
220*400*45 cms

* Tomado del archivo personal de B. González. Material entregado por la artista. El original se encuentra desaparecido.

** Las imágenes fueron tomadas bajo los Derechos de Autor expresados Copyright 2001 - Catálogo Banco de la República., Bogotá - Colombia.

Ilustración 5. Tablero de obras 3.

Malagón (2010) llega a la conclusión que hay algo en común en ellas: “resaltar actitudes y gestos claves de las figuras representadas” (p. 32). Los gestos y las actitudes se convirtieron en los signos *indéxicos* que relacionan una obra con la otra, más allá de catalogarlas por sus estilos: figurativo o no figurativo. Los gestos no son los conceptos de la obra, son la materialidad de la experiencia vivida por los seres que habitan el entorno compartido con el productor de la obra.

Para finales de la década de los noventa en Colombia, la producción artística comenzaba a pensarse desde el libre acceso a la información y la deslegitimización de los medios de comunicación como fuentes primarias para la construcción de los relatos históricos sobre el fenómeno de la violencia. Esto motivó aún más a que las emociones y experiencias de vida relacionadas con lo violento en el país se indexaran a cuerpos plásticos, lienzos, movimientos y gestualidades que responden a las realidades de un arte realizado para la contemporaneidad.

Es por ello que el arte, en esta convergencia mediática y corpórea, comenzó a construir hilos narrativos que indexaban discursos de la disidencia sobre la violencia en sí. Aquí se resalta el trabajo realizado en espacios como *Gaula* y *Magma* en los noventa, *Espacio Vacío*, *El parche*, *Lonly* y *Rebeca* entre 1995 y 2000, y algunos más recientes como *Lugar a Dudas* en Cali, *La Cooperativa* en Bogotá y *Taller Sitio* en Medellín.

Beatriz González: entre el expresionismo y la *indexicalidad* del fenómeno de la violencia.

En sus inicios, las manifestaciones estéticas y estilísticas de Beatriz demuestran un interés metafórico-conceptual por cómo se aborda lo emocional desde el sentir de 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 un suceso trágico como la muerte de un ser querido o la pérdida de la identidad, específicamente aquellas que están relacionadas con hechos históricos que delimitaron el discurso sobre las víctimas y el verdugo en el conflicto armado colombiano, tales como: el desplazamiento forzado, el secuestro y el anonimato en los cuerpos sin identidad. Muestra de ello se observa en: *Pásenlos a la otra orilla 2-5* (2003)⁵², *Pescador Pescado* (2000)⁵³ y *Todos murieron carbonizados* (1999)⁵⁴.

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, dado que el artista retoma el concepto mismo de violencia y lo plasma como una acción de revaluación en el lienzo.

Aquí, Beatriz muestra su rostro expresionista, su carácter íntimo y personal, especialmente cuando sus obras comenzaron a mostrar la tristeza que sentía ante las masacres que sufría el pueblo colombiano. Su motivación fueron los sentimientos que reflejaba el otro, en su condición de vulnerabilidad por el hecho de violencia que acaba de acaecer en su comunidad.

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 120 soldados y se llevan a 60 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 Jojoy (González, B., comunicación personal, 01 de junio de 2018).

⁵² Ver tablero 4.

⁵³ Ver tablero 4.

⁵⁴ Ver tablero 1.

Este mismo rasgo expresionista se deja apreciar en *Políptico de Lucho: La Aclamación* (1989)⁵⁵, cuando la artista comenzó a jugar con las formas irregulares y el contraste de color como espacios que delinear figuras icónicas en el imaginario colectivo de los colombianos: relaciona por primera vez en sus producciones la figura del foro público, los políticos de turno que hacen uso de su discurso para encantar sujetos de la vida cotidiana del pueblo, como lo era *Lucho*.

⁵⁵ Ver tablero 4.

Tablero 4.

Obras



1



2



3

Referentes



1



2



3

Obras

1. *Pisientos a la otra orilla* 2-5 (2003)
Óleo sobre lienzo
61*65 cms
2. *Pescador Pescado* (2000)
Óleo sobre tela
120*205 cms
3. *Político de Luchó: La Aclamación* (1989)
Óleo sobre tela
77*115 cms

Referentes

1. *Masacrados excursionistas* (2001)
Periódico EL TIEMPO
14/02/2001
2. *"Pescaron un cadáver"* (c.f.)
En *Morales*
Sin información de fecha de publicación.
3. *El colombiano menos hablador: Luchó Herrera* (s. 1987)
El Tiempo
17/05/1987

Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González - Universidad de Los Andes - Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 6. Tablero de obras y recortes de prensa 4.

La figura del ciudadano común y corriente se repite en toda la serie *Políptico*, donde muchas tablas componen una cadena de actos, de una historia que no desea caer en el olvido. El color, además de funcionar como hilo narrativo en esta serie, se convierte en una manifestación temperamental y emotiva, por los trazos fuertes que esbozan el entorno en el que vive Lucho; aquel lugar politizado como lo expresan los historiadores de esta época.

El proceso de producción reivindica su propuesta narrativa, en la medida que busca expresar, a través de la organización de ciertas situaciones coloquiales bajo su propia lógica de sentido. Esta lógica puede expresarse 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? Una forma de relatar los inicios de una lucha bipartidista en Colombia, y que tiempo después llegarían las pinturas del llanto, del rostro oculto ante las manos y 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 que honor estar con usted en este momento* (1989), 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, que al año siguiente, la artista se sintió movilizada a darle vida en el cuadro después de ver la noticia de la toma del palacio de justicia por televisión el 06 de noviembre de 1985. Afirmó que nunca pudo volver a pintar la ironía de Colombia, reemplazo su carácter jocoso de colores altisonantes por una seriedad de la paleta de colores oscuros con los que esbozó el cuerpo del palacio.

Beatriz 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 se denomina sistemas semióticos como la metáfora visual- con los cuales distingue el carácter decorativo, accesorio y ornamental que tenían las víctimas en la política interna en

Colombia. Una premisa que marcó la construcción del sentido de sus obras posteriores, tales como el dolor en *Las Delicias* (1996).

Para este 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, tales como la narrativa que propone en el políptico como la 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 (el sentido) la obra en un circuito de textos que comenzaban 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 Beatriz se había convertido en una forma de signar las acciones emotivas que producía el vivir en y para el conflicto; invita a una “reflexión sobre las causas y posibles razones detrás de las acciones humanas y físicas que han dado 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 (semóticos)- que funcionan como mecanismos que se reiteran en las obras, con la intención de aportar a la configuración de

los relatos de memoria en Colombia, sin desconocer cómo el crítico y el curador de arte, a través de sus discursos, podrían emplazar el valor simbólico e histórico que pretende la creadora en valor monetario y transaccional para el público general.

Entre las obras destacadas por el manejo del color de manera estratégica está *Apocalipsis camuflada* (1989). Una obra *indéxicalizada* 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 90's, en la creación de panfletos y comunicaciones de grupos alzados en armas.

Con esta técnica presenta la separación del espacio/entorno, contexto en el caso simbólico, con las figuras humanas del escenario de la guerra, donde se presentan imágenes icónicas como el traje miliar, 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 intentan referenciar 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 cómo estos sistemas semióticos visuales confirman la construcción social del sentido en la obra visual, funcionando 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 iconósferas, 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 brevísima duración, micro-narraciones, hasta las tradicionales fotografías, spots e incluso documentales (2017, p. 34).



1



2



3

Tablero 5.

Obras

1. *Pancarta Mortal* (1990)
Óleo sobre lienzo
125 * 80 cms
2. *Apocalipsis camuflado* (1989)
Óleo sobre lienzo
150 * 150 cms
3. *Una golondrina no hace verano* (1992)
Óleo sobre tela
110*180 cms



1

MEMORIAS DE SAIZA

Quando los refuerzos del ejército colombiano llegaron hasta Saiza (Córdoba), solo encontraron destrucción y muerte. Cruel balance de un asalto que se prolongó por espacio de 36 horas durante el cual esta población, de solo 115 viviendas, tembló con el ensordecedor rugido de 20 mil disparos.



2



3

El origen del paramilitarismo, según la Corte

Acusa a César Pérez por la masacre de Segovia y señala a cúpulas militares de dos gobiernos.



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. *Asesinado un anciano en Barranca* (1969)
Periódico Vanguardia Liberal
17/04/1969
4. *El origen del paramilitarismo, según la Corte* (1992)
El Tiempo
21/03/1992

Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González.
Universidad de Los Andes.
Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 7. Tablero de obras y recortes de prensa 5.

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 cuáles 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 visualidad dirigida.

Por ejemplo, el color se acogió en muchas de sus pinturas como estrategia visual con la que comunicó su interés por plasmar la imagen de los actores del conflicto, su punto de vista sobre el mismo; donde el uniformado en *Apocalipsis camuflada* (1989)⁵⁶, ya sea de un bando u otro de la guerra, ingresa intempestivamente al hogar campesino⁵⁷ para causar estragos al interior de la morada.

En *Pancarta Mortal* (1990)⁵⁸, el corte en negro frágil 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 entre 1989 y 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. El políptico se convierte en el mecanismo o sistema semiótico que le

⁵⁶ Ver tablero 5.

⁵⁷ Un lugar íntimo, como el hogar, es representado por la sábana de tonos pasteles en ambas pinturas.

⁵⁸ *Ibíd.*

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 y de 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. Es 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 sobre la obra denominada: *Una golondrina no hace verano* (1992)⁵⁹. En esta se tiene como referencia una fotografía del diario El Tiempo (1992)⁶⁰ donde en un plano general se muestra la hilera de ataúdes que ingresan al cementerio custodiado por uniformados y ciudadanía, y 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, dado que este 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 fotografía para así aprovechar el suceso como materia prima en la producción pictórica, reconociendo, posiblemente, la naturalización del acto de indiferencia frente al hecho de violencia que

⁵⁹ Ver tablero 5.

⁶⁰ Ver tablero 5.

comenzaba a ser legítimo y propio de la escena captada por el fotógrafo y asimilada en la cotidiana del pueblo.

En consecuencia, la crítica de arte del momento no fue ajena a esta transposición de sistemas semióticos, dado que con su discurso comenzaban 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 comenzaba a presentar vínculos con la cultura de masas y los medios de comunicación, y sobre todo, 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 & Suarez, 2012, p. 11).

Las metáforas de la vida cotidiana en Beatriz González: representación de la víctima y el verdugo

Pesca Milagrosa (1992)⁶¹, obra realizada en óleo sobre lienzo con una medida de 75x150 cms, se recrea en tonos oscuros, con algunos visos de amarillo y anaranjado. Una escena de la vida cotidiana de los pueblos colombianos: el baño de sol a las orillas del río. En este cuadro se distribuyen los personajes, bañistas, en la parte superior, y un cuerpo sin vida –cadáver– que fluye con el agua de la corriente, en donde los bañistas toman habitualmente su momento de descanso.

En la parte superior derecha del cuadro, un balseiro intenta remar corriente arriba. Los rostros de los bañistas están impávidos ante lo que trae la corriente del río abajo, dado

⁶¹ Ver tablero 6.

que el cuadro parece estar en perspectiva, destacando el cadáver en un primer plano y ubicando a los bañistas en un punto más lejano de este encuadre principal.

En esta obra, Beatriz recrea metafóricamente la identidad de sus personajes, con el fin de indicar el lugar de la víctima como objeto arrojado al río, como un desecho que se convierte en paisaje y rutina; tal como lo muestra la nota de prensa titulada "A las aguas del río Magdalena le han sembrado ruina y desolación"⁶². Las bañistas que se encuentran junto al cuerpo se consideran elementos catalizadores de la imagen, el contraste de color hace que el espectador focalice su atención en el cuerpo que se desliza con la corriente.

Se plantea así un texto de base metafórica en la medida que busca trasladar un dominio (corriente del río cuesta abajo) como una representación en términos de otro (cuerpo del delito – víctima). Así se posiciona un conocimiento sobre la cultura de la cual procede el artista, como es el concepto de paisaje para el arte contemporáneo y el disfrute del bañar en el río, conceptos que no generan tensión frente al fenómeno in situ: *la violencia retratada*; pero que se leen e interpretan desde lo concreto o cercano a la experiencia cultural que se sostiene con el objeto referenciado: un río de víctimas que pasan desapercibidas por los bordes donde las bañistas disfrutaban el mayor tiempo de ocio y recreación.

También, se estructura otro dominio en esta metáfora, el cual suele ser más abstracto al ojo humano, en el cual se interpreta que las prácticas cotidianas del pueblo, como es el *paseo de río*, se convierten en escenarios rutinarios para los cuerpos sin vida que trae la corriente. Esta última interpretación de la manifestación pictórica busca comprender la naturalización del hecho de violencia, del acto delictivo, como un escenario natural, visible pero no reconocible, e inherente al ciudadano de a pie.

El primero campo temático se denomina dominio fuente. En este se intenta re-significar la cotidianidad del pueblo que habita junto al río. Este campo es el origen de la estructura conceptual que se importa para crear la metáfora. González tiene como soportes importados diferentes recortes de medios de comunicación impresos para la creación de sus obras donde aparece el río y los bañistas haciendo uso de él. Vale la pena mencionar que obras como *Pescador Pescado* (2000) y el recorte denominado *Pescaron un Cadáver*

⁶² Ver Tablero 6.

(1987)⁶³ poseen una relación intertextual con esta obra, dado que se busca enfatizar en la naturalización del hecho de violencia en las prácticas más características del imaginario colombiano: el paseo al río.

⁶³ Ver tablero 5.



Pesca Milagrosa (1992)
Óleo sobre lienzo
75x150 cms



"A las aguas del río Magdalena le han sembrado ruina y desolación" (1991)
El Tiempo
Sin fecha de publicación

Ilustración 8. Tablero de obras y recortes de prensa 6.

El segundo campo se denomina dominio meta o destino, donde se impone la comparación del acto delictivo, el cuerpo sin vida de la víctima como práctica cotidiana, natural, por lo tanto legítima al bañista del río, como escenario natural para el habitante del pueblo.

De este modo, este texto artístico, de base metafórico visual, se denominaría convencionalmente como *la víctima hace parte de nuestra cotidianidad*, tal como lo expresa González en repetidas ocasiones (2014, p. 3.). Esta metáfora o *manera de no pensar desde la literalidad* nos permite contrastar las valoraciones que aporta la artista de su obra, específicamente cuando relaciona conceptos como la víctima, la muerte con escenarios naturales y cotidianos para la comunidad que presenta el conflicto socio-político dentro de su comunidad.

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.

Máteme que yo ya viví (1996)⁶⁴ es una serie de obras pictóricas llevadas a cabo en óleo sobre lienzo. En esta serie se encuentra un primer plano que nos deja frente a la imagen de una persona a la que, con una primer mirada no se le puede identificar claramente el género 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 sus rasgos fisiológicos de sexo femenino: la delicadeza del trazo con el que se definen sus manos, lo cuidado de la cabellera y lo que lleva puesto, donde formas de color contrastantes evidencian amplios vestidos o camisones.

⁶⁴ Ver tablero 7.

Tablero 7.



Obras

1. *Autretrato* (1996)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo 34*24 cms
2. *Mátame que yo ya viví* (1996)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo 34*40 cms
3. *Las Delicias 2* (1996)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo 24*24 cms
4. *Quinta Piedad* (1997)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo 24*24 cms
5. *Sin título - Las Delicias* (1996)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo 30*40 cms
6. *Las Delicias 5* (1997)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo 30*40 cms
7. *Las Delicias 3* (1996)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo 34*24 cms

Referentes

1. *Asesinato la ilusión de los Gemelos* (2003)
El Tiempo
13/07/2003
2. *Las víctimas de la guerra* (2001)
El Tiempo
17/04/2001
3. *Las matanzas, un misterio* (1996)
El Tiempo
15/08/1996
4. *Adiós a los Quinn* (1996)
El Tiempo
22/10/1996
5. *Explosión en la mina San Fernando* (2010)
El Colombiano
26/07/2010
6. *Rocío regresaba de un entierro* (1998)
El Tiempo
05/05/1998
7. *Una página de terror*
Sin fecha de publicación
8. *Las víctimas de la guerrilla* (1995)
El Tiempo
10/08/1995
9. *Entierro colectivo* (1996)
El Tiempo
07/03/1996



Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González. Universidad de Los Andes. Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 9. Tablero de obras y recortes de prensa 7.

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 socio-cultural 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 convirtiéndose 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 –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 víctima⁶⁵, 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 una metáfora política de una víctima in-visibilizada ante el escenario de guerra, con la vista y el horizonte perdido ante la imposibilidad de creer lo que está sucediendo con ella.

Permite comprender el *todo* cuanto nos rodea y significa, en su calidad de existencia simbólica. 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, con 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 lleva a cabo una exaltación de los valores contrarios a estos, otorgando

⁶⁵ Se sugiere revisar la obra completa en los anexos. No se dispone en los tableros debido a sus dimensiones.

el lugar de la exaltación y privilegio al dolor de la víctima y el 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, en la medida que hay un bloqueo (la mano) que corta la orientación de este acto físico y simbólico.

No se puede descuidar cómo la artista crea un foco de interés en esta parte del lienzo, en la medida que reconocemos la metáfora del espejo –transposición de mecanismos semióticos- se encuentra justo debajo del sujeto representado (víctima), donde en colores fríos contrastantes 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, 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.

Es un doble proceso de semiosis, dado que toma signos de tres diferentes escenarios: el primero de ellos parte de la relación física y directa con el escenario de la guerra, el segundo resulta 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 autoconciente –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 interpretación de esta obra, el propósito nunca fue objetivo, más sí subjetivo, dado que parte 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 (2000):

El reflejo de un rostro no puede ser incluido en vínculos naturales para el objeto que es reflejado – no se le 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 (Lotman, 2000, p. 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 más 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 manos⁶⁶ para protegerse, es una acción de respuesta sensorial y física; pero también se trata de 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 produce 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 se comienza a indexar el dolor en las propuestas de Beatriz.

⁶⁶ 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. Es el caso de *Secuestro* (Grau, 2003), *Masacre en Colombia* (Botero, 2000), *Masacre del 10 de Abril* (Obregón, 1948), entre otras.

Tablero 8.

Obras



Referentes



Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González. Universidad de Los Andes. Bogotá - Colombia 2018.

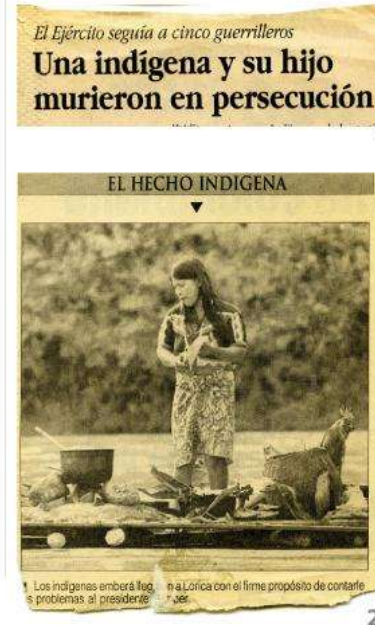
Ilustración 10. Tablero de obras y recortes de prensa 8.

Obras

1. *Población civil* (1997)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo, 160*45 cms
2. *El paraíso* (1997)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo, 160*45 cms
3. *Galán* (1992)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo, 87*87 cms
4. *Yolanda con libreta de notas* (2009)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo, 54*54 cms
5. *Descendimiento con palma Bayoneta* (1992)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo, 115*180 cms
6. *Tapen - tapen* (1994)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo, 150*150 cms

Referentes

1. *Una indígena y su hijo murieron en persecución* (1996)
El Tiempo
24/05/1996
2. *Hecho indígena* (2001)
El Espectador
Sin fecha de publicación.
3. *Rescate termina en masacre* (2002)
El Tiempo
05/09/2002
4. *Mátame a mí que ya viví lo suficiente* (1996)
El Tiempo
Sin fecha de publicación.
5. *Con esta fotografía* (2004)
El Tiempo
2004
6. *Colombia, un país secuestrado* (1999)
El Tiempo
31/05/1999
7. *Arranca juicio clave en crímenes de tierra.* (2009)
El Tiempo
29/11/2009
8. *Ascienden a 12 militares que siguen en poder de las FARC* (1996)
El Tiempo
30/01/1996
9. *Fuerza especial para el Caguán* (1999)
El Tiempo
12/03/1999
10. *El último guardián* (1996)
Revista Semana
Sin fecha de publicación.



Máteme a mí que yo ya viví gramaticalmente contiene un verbo que está 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, significando así una relación entre madre que pide que le regresen a su hijo con vida. La dualidad de ser madre y víctima.

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 *–modus operandi–* que colocó al conflicto armado en un lugar privilegiado de la *primicia* y lo *noticioso*⁶⁷, hasta convertirse en textos de paisaje naturalizado por el lector de estos.

González buscó reconstruir esta lógica desde la oposición y la dualidad, haciendo uso de los juegos gramaticales imperativos de los titulares mediatizados y llevarlos a la confrontación de lo que realmente expone la situación representada por el medio. La obra de arte se convierte así en un mecanismo de traducción entre el universo semiótico de los medios de comunicación en Colombia, donde prevalece 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 propone la artista, donde su referencia al entorno crudo, descarnado y silenciado que se vivía en aquella época se manifiesta en la figura icónica de la *madre de la víctima*. Para la artista fue su mejor manera de rendir tributo al que nunca lo tuvo que construir un relato noticioso del hecho.

El ruego porque maten a quien ya vivió, es en vano, porque ese hijo ya está muerto o lo estará sin saberlo presuntamente. Nunca se piensa en dar la vida a cambio de *algo*, 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)⁶⁸ y *El paraíso* (1997) utilizan este mismo recurso para narrar el dolor como un estado simbólico y aprehendido en la vida cotidiana.

⁶⁷ Ver tablero 7.

⁶⁸ 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 del cual la artista 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; adicional a esto, 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, 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)⁶⁹ y *Galán* (1992)⁷⁰, o más aún *el tapar o el mostrar* en –*Tapen, tapen* (1994)⁷¹ o *Yolanda con libreta de notas* (2008)⁷².

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 consistía en expresar los sentimientos del productor, como sucedía en el arte de vanguardia. En la contemporaneidad, las emociones del artista, las mismas que acontecían en su entorno, se toman la acción en sí, permite indexarse en ella: no se pinta, graba, moldea, sitúa en el espacio o danza porque sí; por el contrario, se reconocen como manifestaciones propias de estos tiempos que signan los relatos de *lo nuestro* y *lo propio*; una poética de la memoria sin saber que se está haciendo esta. Aquí no es importante la forma o el estilo, es el relato intertextual, semiotizado por la presencia de la emoción indéxicalizada en la obra, aquel que otorga sentido a hablar de *lo violento* en un país que busca otras formas de existencia.

⁶⁹ Ver tablero 8.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² Ver tablero 9.

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, el dolor y su materialización en las manos y 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 de las cuales 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 *-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, sólo 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 la serie de obras mencionadas anteriormente- no está presentada 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).

La madre⁷³ lleva un vestido morado, 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, esto lo identificamos por las sombras que se generan debajo del cuello y

⁷³ Revisar Anexos 12, 12 a, 12 b y 12 c pertenecientes a la serie *Máteme que yo ya viví* (1996). Ver tablero 7.

la parte lateral del brazo izquierdo. Lo más brillante e iluminado de la imagen es el rostro cubierto por las manos, es notorio que se desea resaltar la posición que tiene su cabeza y manos, es posible pensar, como huella en el espectador de la obra, en una forma de remitirse a pensamientos tales como: *¿Qué pasa por la cabeza de una madre a la que asesinaron su hijo? ¿Qué pensamientos acompañan el dolor? ¿Dónde se refugia quien no tiene a dónde 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. Es 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, no se puede saber con certeza si la persona está llorando o trata de ocultar su pena, cubrirse el rostro con las manos es un intento de que el mundo se detenga para poder enfrentarse el dolor poco a poco, de a momentos, tal como lo hace la artista en la serie y cada cuadro 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 Leguísimo, Putumayo, fue asaltada por 450 integrantes de la guerrilla de las FARC-EP. Acto en el cual murieron 27 soldados, otros 16 quedaron heridos y 60 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 100 guerrilleros—, no obstante, estos resistieron hasta donde las municiones se lo permitieron, sellando así la suerte de los soldados que aún seguían con vida. El combate finalizó aproximadamente a las 12 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 estas 60 personas recuperaron su libertad un mes más tarde.

Las delicias (1996)⁷⁴, es una serie nacida de la sensibilidad de Beatriz González. La artista observó una fotografía en el periódico *El Tiempo*, la cual retrató las condiciones en las que quedó la base militar en Puerto Leguísimo después de la toma guerrillera, perpetrada el 30 de agosto. 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 procuraba retratar, a partir de ellos, la realidad nacional.

La primera⁷⁵ de esta serie es una pintura elaborada en una técnica al óleo sobre lienzo con dimensiones de 24x24 cms. En el cuadro se destaca una figura femenina sobre un fondo amarillo desprovisto de elementos. La mujer proyecta un semblante nostálgico, está cabizbaja; tiene su cabello rizado recogido, sus 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.

No se advierte otro rasgo en su cara, está la ausencia de 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 sus ojos, sosteniendo su cabeza y los dedos sobre sus cabellos. Como rastros de las emociones *indexicalizados* se observan las marcas del pincel, de forma delicada delimitan los bordes de la silueta de la mujer, en especial en 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 para trazar el 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. Es el violeta un color secundario, sin embargo, resalta con imponencia sobre un fondo amarillo que, de una u otra manera, no se invisibiliza frente a la mirada del espectador.

⁷⁴ Ver tablero 6.

⁷⁵ Ver tablero 7.

Hablar de 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 dar inicio 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, ya que, los ojos son el vehículo del sentimiento, una de las formas de expresión de las emociones más humanas.

Al espectador se le es inevitable conectarse con los ojos de la mujer, su cara desprovista de boca y nariz se muestra como un campo llano, estos son los únicos relieves que cargan de significación una figura antropomórfica, que sin ellos, carecería de sentido.

En el caso de la segunda pintura de la serie⁷⁶, la mano izquierda de la mujer está puesta sobre la mejilla y el cabello, al carecer de la boca, ésta se une en una línea de sentido con los ojos, aportando una sensación de desconsuelo, preocupación y espera, ante una imposibilidad de acción, 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 estar ante una mujer de entre los 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, 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.

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, retrata el luto de una mujer en eterna espera que refiere el desasosiego de una población azotada por una guerra desencarnada.

⁷⁶ Ver tablero 7.

Las Delicias 3 (1996). Las dimensiones de la pintura son 24x24 cms., elaborado a partir de la técnica al óleo sobre lienzo. La obra está compuesta por la figura de una mujer que tiene la cabeza inclinada hacia su lado derecho-abajo, 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 es 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 *indexicálico* donde el trazo, un tanto difuso, crea una distinción entre el rostro y la mano. Se entrelazan los colores amarillo y violeta, permitiendo una visualidad de tonos marrones. Así los trazos se convierten en la forma del dolor representada en el cuadro, referencia el dolor que toma del soporte para el acto creativo: la fotografía del diario *El Tiempo* en el 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 translación del sentido entre la intención de poder distinguir la figura humana que se resalta en la importancia del pañuelo y la mano, y la 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, representan 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, 29 de septiembre), 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 allí el 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. Queda plasmada entonces la inmensidad emocional que pueda llegar a proyectar el artista a través de la pintura y la capacidad de asombro y sensibilidad que constituyan al 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 a 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, 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 los 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, podría ser una hermana a la cual le arrancaron su vínculo fraternal, la novia que ahoga en lágrimas la pérdida del amado, 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; más nunca se tendrá una certeza, todo queda a la deriva, a la imaginación del espectador.

Las Delicias 5 (1996).⁷⁷ La frialdad de los colores negros y azules (en cualquiera de sus tonalidades) y la fuerza de un amarillo claro, son los encargados de dar vida a los trazos que configuran esta pintura de la artista. 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. Su brazo izquierdo rodea por el cuello a la otra figura (en una intención de abrazo), permitiéndose descansar sobre el hombro izquierdo de la mujer. Ella pareciese estar

⁷⁷ Ver tablero 7.

apoyada sobre el lado izquierdo del rostro del aquel hombre. La mujer cubre su rostro con un pañuelo de color amarillo, lo sostiene con su mano izquierda, ocultándose por completo.

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, están trazados 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, esto hace que la mujer resalte en el primer plano de la escena. Sumado a lo anterior, el rostro de aquella es de un color salmón claro, la piel parece un poco manchada, se advierten breves toques de violeta, que, al mezclarse con el color amarillo del pañuelo, provoca la aparición de unos visos amarronados. Predominan 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 en primer lugar el pañuelo y la cara de la mujer, a partir de ahí se hace consciente de la silueta femenina, seguidamente, advierte la presencia masculina que pareciera rodearla 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 expresó la artista en la obra, mucho más cuando decide auto retractarse -*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)⁷⁸.

Sin duda alguna, el azul un poco más claro que traza los cabellos, sumados a la calidez del rostro, hacen sentir que la mujer está viva, está cercana al espectador. El caso contrario ocurre con la representación masculina, los colores fríos en este remiten su ausencia, 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,

⁷⁸ Ver tablero 7.

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 allí 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 este país.

El dolor es el eje articulador de todas las historias retratadas en la serie *Las Delicias* (1996) por las manos de Beatriz González. Una mujer colombiana que decide apostarle a no dejar desvanecer en el tiempo el recuerdo de las voces silenciadas por el odio, la incomprensión, la intolerancia y, sobre todo, la indiferencia. Asimismo, el dolor es la línea de sentido que posibilita la interpretación de que *Las Delicias 5* sean la prolongación de *Las Delicias 3*.

La idea expuesta surge de la confrontación entre cada uno de los elementos que conforman la pintura: en ambas está la figura femenina sosteniendo, con la mano izquierda, un pañuelo amarillo con el cual se cubre la totalidad del rostro; es una mujer caucásica y tiene el cabello ondulado; la forma de sus manos está trazada con inmensa similitud en ambos retratos. Las tonalidades que emplea la artista, en el momento de delimitar un rasgo del otro, son las mismas.

A modo de interpretación, es preciso indicar que en la primera obra, la mujer siente la ausencia de ese ser amado, llora y realiza el duelo de su desaparición; no obstante, en la segunda, esa presencia añorada está a su lado, representada con matices oscuros, recreándose una atmósfera en la que se percibe una gran ausencia de la vida. La figura masculina parece estar evocada desde el lente del recuerdo más no de una representación humana, ya que, las formas del rostro logran a través del color, construir un espectro humano, pero, la frialdad de las tonalidades, suscita una idea de ausencia que no es superada por el solo hecho de estar atravesando la figura femenina desde el abrazo.

El asesinato y la desaparición forzada, en especial este último como dejan la sensación de ese Otro que nunca se va, que consuela sin estar, que acompaña aunque no lo

haga; el recuerdo puede enfriarse, desvanecerse, confundirse con el tiempo, mas no será borrado; las emociones de aquellos que continúan vivos perpetúan su recuerdo a través de la memoria.

Este cuadro retrata a miles de madres, hermanas, novias, amigas, amantes, que buscan consuelo en el pasado, que recrean día a día a sus seres queridos y los mantienen vivos mediante sus acciones, pensamientos y palabras; mujeres que luchan contra el paso severo del tiempo y desean entender en medio del dolor. La violencia ha arrebatado miles de vidas, de sueños, de ideales, pero esto no quiere decir que el fin de su existencia física haya marcado el fin de sus legados; en el devenir de la memoria ellos son la posibilidad de seguir existiendo desde la acción y la palabra que alguna vez alcanzó a ser materializada.

Los Dolores (2000)⁷⁹. Esta representación está elaborada en una técnica al óleo sobre lienzo con una dimensión de 150x150 cms. En la pintura se retrata una escena en la que la situación que convoca a los protagonistas es un funeral. En el centro de la escena hay un ataúd, alrededor de este, ocho figuras que, aparentemente, son personas: cinco son rápidamente identificables como figuras femeninas, una masculina y tres poseen un aspecto andrógino y casi que inhumano; se confunden en el tumulto que da forma a un abrazo. En los costados y en fondo de la habitación hay tres macetas con hojas largas y puntiagudas. El escaso mobiliario y apariencia de la estancia, da una sensación de intimidad, asemejando el espacio a la sala de estar de una casa, pues es sabido que en muchos pueblos aún se tiene la costumbre de velar a los seres queridos fallecidos en el seno del hogar, rodeados de toda la familia, lo que les permite quedarse allí durante todo el tiempo que deseen, de una forma mucho más “tranquila”.

Sintácticamente la organización del cuadro está compuesta por: las plantas, que demarcan una vaga profundidad y el largo de la sala, proponen una dimensión del espacio; luego, como si estuvieran de pie, se encuentran dos figuras a ambos lados del ataúd: en el lado derecho, una mujer de tez oscura que mira de reojo a aquel que entra en la habitación —en el caso del cuadro, al espectador—, ella posa con ambas manos a los lados de su rostro; al lado izquierdo, un hombre con barba, absorto, inclinado, mirando el ataúd mientras cubre su boca con la mano izquierda.

⁷⁹ Ver tablero 9.

Obras



1



2



3

Obras

1. *Contra-Paeces* (1996)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo. 150*150 cms
2. *Dolores* (2000)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo. 150*150 cms
3. *Yolanda con libreta de notas* (2009)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo. 54*54 cms

Referentes

1



1



2



3



4



5

Referentes

1. *Fue uno de los cadáveres que se le pudo arrancar al gigantesco lodazal* (1994)
El Tiempo
10/06/1994
2. *Fuerza especial para el Caguán* (1999)
El Tiempo
12/03/1999
3. *Con esta fotografía* (2004)
El Tiempo
2004
4. *Arranca juicio clave en crímenes de tierra.* (2009)
El Tiempo
29/11/2009
5. *Ascienden a 12 militares que siguen en poder de las FARC* (1996)
El Tiempo
30/01/1996

Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González. Universidad de Los Andes. Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 11. Tablero de obras y recortes de prensa 9.

Contigua a la mujer morena del lado derecho, hay una extraña figura que no muestra un rostro identificable como humano, en vez de esto, los rastros del pincel parecieran darle una apariencia casi alienígena, asunto que aumenta la sensación de extrañeza al mirar la escena directamente en su centro, sin enfocarse en ninguno de los ángulos. Del lado izquierdo, un poco más sobre el ataúd, hay una mujer de cabello castaño que cubre el lado izquierdo de su rostro con la mano del mismo lado, apenas si se alcanza a vérselo el ojo pareciendo que dirige su mirada al espectador.

Al lado de la figura anteriormente mencionada, se encuentra una mujer rubia, con las rodillas, aparentemente, flexionadas, que tiene la cabeza virada hacia el frente; con su mano derecha tapa su frente, sólo se ve uno de sus ojos. Aun cuando su mano está sobre su cara, es la figura con las facciones —humanas— más identificables de todas las propuestas, detallando su nariz y boca.

Detrás de esta, totalmente arrodillada, se halla otra mujer de pelo castaño, su mano izquierda cubre completamente su cara, pareciera tenerla hundida, ella es la única que no centra su atención ni en el difunto ni en lo que hay alrededor suyo, está sumergida en la pena, ensimismada en lamentos o plegarias.

En el primer plano de la escena están dos mujeres, una enfrente de la otra, las separa el féretro. Ambas están tumbadas sobre el cajón de madera en la que yace el difunto. Quien está al costado izquierdo es de cabello castaño corto y al derecho castaño y largo; comparten muchos rasgos que las califican, de una u otra manera, como las dos figuras con mayor parecido a una personificación humana.

Los colores primarios, en pequeñas proporciones, están presentes desde el amarillo (en dos oportunidades): en el cabello del hombre y en la cabellera de la mujer, el ojo y las uñas de una de las mujeres —tercera en el orden de arriba hacia abajo en la línea de la figura masculina—; de igual forma, se pueden encontrar unas leves pinceladas con las cuales se destacan los bordes del ataúd, y se da forma a las cabelleras de las dos mujeres que están en primer plano. La presencia del color rojo, traza la forma del ataúd; asimismo, el color azul, en varias tonalidades, da vida al rostro de la mujer que tiene la cara hundida entre las manos. Este juego visual de manos, rostros y cabellos hace que se convierta un escenario

abstracto complejo de comprender, especialmente cuando se buscan las figuras que definen los cuerpos humanos que yacen ahí; una forma (auto)completa la otra, una representación del dolor (auto) completa la del *otro(a)*. El ejercicio plástico de la (auto) completación del otro se convierte en la *polifonía* (Ducrot, 1988) que evidencia la alternancia del sujeto discursivo (Bajtín, 1982) o la base de una semiosis que habla sobre la traducción de la metáfora del dolor como algo que se completa en el sentir del *otro*.

En busca de relacionar los colores secundarios, se encuentra el violeta de las paredes y, en una versión más clara, denota la piel de cuatro de las figuras allí dispuestas. El naranja presente en del vestido de una de las mujeres; el verde de las plantas, del vestido del hombre, de la piel de la mujer con rasgos confusos y el verde claro del fondo de la pared. Como color terciario dominante se encuentra el rojo violáceo en cabelleras y la vestimenta de las dos mujeres más cercanas.

La variedad de colores empleados en la elaboración de la obra alude a la multiplicidad de seres humanos que habitan el globo y sus distintas formas de pensar; se cuentan siete colores diferentes siendo la variación de tonos lo que da la sensación de pluralismo que estalla en una escena profundamente triste.

En esta oportunidad el sentimiento de luto no es representado por las prendas de vestir negras sino, que toda la manifestación de tristeza y de dolor la llevan los presentes en sus expresiones corporales, pues a algunos difícilmente se les logra observar completamente el rostro, asumiendo toda la carga simbólica desde la posición de su torso y la de sus manos, como la cercanía con el ataúd.

La *traducción o buffer* (Lotman I, 1996, 27) entre lo que se ha normalizado en escenas de dolor y la explosión de colores y de formas confusas, crea una fascinación por el ambiente casero, triste pero a la vez llamativo. El elemento que guarda mayor relación con la muerte es el más colorido, la muerte resalta, clama atención, reclama su fuerza.

La precisión en los trazos y las posiciones son los que determinan la fisonomía de los personajes involucrados en esta escena y no es gratuita. Las dos mujeres perfectamente definidas, proporcionales, casi que realistas, vestidas con ropas más oscuras —como si estuviesen de luto— se encuentran, según la perspectiva que indican las líneas del ataúd, un poco más arriba de las caderas del finado; quienes se hallan detrás de estas, poseen, resaltan

y se diferencian de las anteriores mujeres por la vaguedad en sus trazos, los rasgos ambiguos, los colores en sus prendas de vestir; ocultándose todos, de una u otra forma, no solo por el dolor sino que proyectan un sentimiento de vergüenza.

Es difícil imaginarse a seis personas dispuestas, de forma perfecta, en un espacio tan limitado como el que propone la escena, pues, a parte de las dos mujeres puestas cómodamente en la mitad del ataúd, el resto parecen allí amontonados unos sobre otros, como si en verdad sus presencias no fuesen reales o humanas. Algunas de estas figuras “deformes” pareciesen estar mirando al espectador, transmitiéndole el horror de la muerte, ya que no es al difunto a quien miran, ni al que observan.

En la obra, por su intromisión en una escena tan íntima, sus expresiones de horror se dirigen a las dos mujeres, pues, lo doloroso en esta escena no es la muerte si no lo que causa en los que padecen sus consecuencias. Es el ver desmoronarse a dos mujeres sobre el recipiente que contiene el cuerpo inerte de aquel que un día fue querido.

La conmoción de la escena está dada por los rostros bruscos de aquellas presencias silenciosas del fondo, las cuales parecieran evidenciar sus “pecados”, son como la representación de los ecos de aquellos que callaron ante un asesinato, que cubrieron sus ojos, que decidieron mirar para otro lado, que se ocultaron y fingieron no ser nadie para no involucrarse, aquellos que cuando ven el efecto dominó de la violencia se postran de rodillas, hunden su cabeza entre las manos y le piden la redención a Dios.

Es grande la vergüenza de tener frente a sí el resultado de todas las acciones cotidianas que legitiman los comportamientos que atentan contra la vida humana. Comparten todos, a su manera, el peso de la muerte como lo hicieron los habitantes en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez (1981).

El “Santiago Nasar”⁸⁰ de la obra se encuentra en el interior del ataúd chillón, la pena de sus dolientes se disipara, pero allí quedarán aquellos ecos de la sociedad que pareciera compadecerse ante el dolor del otro, pero que se esconde de él, la cómplice silenciosa que se escandaliza ante la muerte pero que luego, pasado el momento de conmoción, vuelve a repetir los patrones disfuncionales que la condenan. Una velación dentro de la sala de una

⁸⁰ Se comprende como el dominio destino para la construcción del sentido de la pena y el dolor en *Ventana entreabierto* (2001) a través de la metáfora conceptual aquí expuesta.

casa refleja la situación de una sociedad colombiana que tiende al morbo ante la muerte, que en ocasiones se compadece del dolor del otro pero que también repite los comportamientos que mantienen vivo el círculo vicioso de la violencia.

Del grito a la impavidez: la desesperanza y la pérdida de la identidad en la víctima.

Sumando a este prontuario de obras que se han analizado hasta el momento, se encuentra *Contra- Paeces* (1996)⁸¹, llevada a cabo en óleo que sobre tela evoca en primera instancia dos planos: uno de lo material y otro de lo inmaterial, en ambos se sufre lo irremediable, desde la parte superior nos presentan los rostros del dolor.

Se observa que los tres rostros son de hombres de tez oscura, en las dos primeras los rostros gritan y se cubren los ojos, aparece el *grito mudo*, acto concedido por el mismo soporte bidimensional: la pintura; pero que así recrea otra estrategia semiótica con la cual configura mecanismos de traducción entre los universos por los que transita el artista como la obra en sí.

El grito metaforiza el desespero y un intento por sacar del cuerpo eso que destroza el alma, cubrirse los ojos mientras se grita es un acto que evoca un enorme deseo de negar la realidad, mucho más cuando se contraponen la misma imagen generando el sistema de reflejo (contraste) entre un lado y otro. Por consiguiente, podría citarse:

(...) el pathos del arte renacentista estaba, en particular, en la afirmación de la perspectiva <<natural>> como encarnación de cierto punto de vista constante. Sin embargo, en *Venus ante el espejo* de Velásquez la introducción del espejo permite, dentro de los límites del sistema de perspectiva generalmente aceptado, mostrar la figura central (Venus) simultáneamente desde dos puntos de vista: el espectador la ve de espaldas, mientras que en el espejo está el rostro de ella. (Lotman, 2000, p. 87)

El mecanismo del reflejo funciona como una formulación del punto de vista del artista frente al fenómeno que otros han registrado a través de sus respectivos oficios:

⁸¹ Ver tablero 9.

periodistas, líderes sindicales, ciudadanos, políticos, entre otros. Este mecanismo se comprende como un elemento estructural de la producción artística citada hasta el momento, independientemente que el recurso –el espejo– pueda ser separado del objeto dado en existencia física para su creación (el hecho de violencia en sí), dado que pasa por la contemplación del creador y a su vez de la (re) semiosis que se gesta cuando busca la creación de otros textos conscientes e independientes de su fuente originaria.

Las imágenes que hasta aquí se han presentado tienen una correspondencia: el mecanismo del reflejo como estrategia semiótica, en donde se observan los mismos rostros, pero esta vez se diferencian por la tonalidad de colores que cada viñeta dentro del cuadro citado se asumen: el tono azulado que colorea los cabellos y los fondos en donde sobresalen los rostros, se guarda correspondencia total en el tono de la piel de los sujetos, pero los fondos que antes tenían luz y vida por el amarillo, ahora nos muestran un tono del vacío, de la muerte, del tránsito entre lo material a lo inmaterial, entre la vida y la muerte: la dicotomía conceptual para la creación de la obra.

La vida y la muerte están *semiotizadas* (Lotman I, 1996, p. 25) en el reflejo de los rostros, y la obra nos ahoga en una imagen de agua estancada, se puede observar una construcción, una vivienda que está inundada, pero en la que todavía hay luz: un amarillo vivo nos da la sensación de calor, y un azul que refleja el frío del agua que ha alcanzado todos los rincones del casa.

El color se ha convertido en espacio, para citar a González en el catálogo de la exposición denominada *Beatriz González: 1965-2017*, “no se produce en el espacio, sino con él” (s.p.), termina por crear una metáfora del espacio, en donde la plasticidad del color se presta para materializar el contraste en los puntos de vista y situaciones que se plasman en la obra.

Esta estrategia comienza a desenvolver preguntas por la marginalidad (marginalización) del espacio simbólico en el que se mueve el creador de la obra, la pregunta por el lugar de la creación de la obra como concepto, la cual se crea desde el contraste de color que se ubica como la periferia de una idea con otra(s). E incluso, en esta misma obra, se vincula esta estrategia visual retórica a la del espejo dado que el agua sigue

sucedándose en ondas de reflejos, flota una cruz, y más en el fondo se ve el reflejo de esta misma.

La profundidad de campo, propia de las fotografías, terminó sirviendo al artista para construir un punto de visto. La sensación que se genera es de desesperanza, de pérdida, porque nunca se recuperará, ni la fe, ni el amor, ni la vida como pasaba *antes*. Las imágenes religiosas han perdido el color, por eso el *Divino Niño Jesús* que también flota en el agua está descolorido, de lo que era en principio solo queda su forma material más no simbólica, que es por lo que reconocemos su presencia en el agua.

Con todo lo anterior, podemos observar una línea serpenteante que divide estas dos realidades, una que es la materialización de lo intangible, con la bruma de la oscuridad, el silencio de la noche, el dolor de la pérdida, y de la no reconciliación con el credo, cuando estas imágenes, sacralizadas por la misma comunidad, se han visto despojadas de su carácter de protección y salvación que en principio se les concedieron. Un escenario que traslada el sentido entre la bruma de la oscuridad y el despojo del carácter de protección como condiciones que acogen la misma condición fluida del agua representada. Por otro parte, se sigue con vida aún, con algo de luz y sigue intentado devolver dignidad y valor a lo que representa un ser humano.

No se nos puede olvidar que la muerte, como signo dicotómico que comparte su significado (semiosis) con la vida, se convierte en un actor del suceso. A diferencia del arte medieval, donde la muerte siempre fue personificada por sujetos, los cuales fueron humanizados por *similitudes fisiológicas* (Bajtín, 1987) de la representación del cuerpo humano, en la contemporaneidad, se convierte en la obra en sí misma, cuando la obra es el concepto en sí.

*Contra-Paeces*⁸² es la evidencia de cómo la muerte lleva un cuerpo, pero deja recuerdos, memorias vivas de lo que fue esa persona y mientras exista un solo ser humano con vida que ame, intentará recuperar algo de lo que se construyó en común, evidenciado en el brazo que se extiende para tratar de resistirse a la pérdida de la identidad del *otro*.

He aquí una muestra fehaciente del código pictórico-teatral, en la medida que se requiere para la interpretación del sentido que sin él tiene sólo una existencia física: el torso

⁸² Tablero 9.

lacerado en *Víctima* (2003) y la mano firme que agarra el *Trofeo* (2003) de Enrique Grau, o el vientre escuálido en *Violencia* (1962) de Obregón o la ironía del paraíso transfigurado en *Musa Paradisiaca* (1996) de José Alejandro Restrepo.

Una intertextualidad que *deconstruye* el saber preconcebido sobre qué violencia, cuestiona las bases del discurso hegemónico para referirse al fenómeno en sí, una forma de hacer una arqueología del concepto desde la experiencia directa con la obra y su multiplicidad de códigos que interceden en ella. Se crea una relación simbiótica, de carácter semiótico, dado que busca la construcción del sentido por un fenómeno que para el momento histórico en que existe, se propende la configuración de un discurso historicista del mismo, donde los actores son el espectador, la obra pictórica y su representación plástica en códigos proxémicos.

Dentro de este triángulo tiene lugar el intercambio intensivo de simbología, al fin de cuenta signos, y medios de expresión. La plasticidad del recurso pictórico permite acercarse a la praxis que expresa el código teatral, en la medida que ambas penetran en la vida cotidiana, toman puntos de la naturalidad con la que se representa el acto, que tanto en la pintura como en el teatro son escénicos por el grado de exhibición y construcción simbólica que le otorga el espectador.

La teatralidad penetra en la vida cotidiana e influye en la pintura, la vida cotidiana influye en una y otra, planteando la consigna de la <<naturalidad>>, y, por último, la pintura y la escultura influyen activamente en el teatro, determinando el sistema de las poses y movimientos, y en realidad extra-artística, elevándola al nivel de <<poseedora de significado>> (Lotman, 2000, p. 95).

Es así como se deja atrás los postulados del estructuralismo semiótico, cuando se refería a la realidad como una representación social, para llegar a decir que la representación es la configuración semiótica de la realidad, al punto que no por ser representación, como estado cognoscente del ser humano, deja de ser, de materializarse y existir.

Eso es lo que nos deja la imagen en *Contra – Paeces*, una imagen de quien recoge el cuerpo del agua, esa misma agua en la que todo flota y con eso se puede recuperar lo que está en ella. No es un agua que corra fluidamente, por su afiliación al código pictórico y

carácter estático material, sino que recurre a la figura de la fluidez bosquejada en la línea divisoria, esa misma que conecta la figura de la mano en tonos fríos que proviene del río, sin vida, y la que sobresale del lado izquierdo de colores cálidos, que asume la postura de acción dentro del cuadro. Toda una escenificación de la tela como lienzo para la creación.

Es posible que nos encontremos bajo las bases fundacionales de la semiótica, en términos de objeto de estudio, dado que el sentido como principal acción humana que se lleva a cabo a través de actos perceptibles, por lo tanto físicos y fisiológicos, terminen por comprender que la representación y la expresión son formas de existencia en sí del ser humano, en la medida que el significado se desprolija de su carácter unitario y sistémico para convertirse en entidades maleables que permiten la semiosis entre los diferentes estados del arte y la industrias de la comunicación en la contemporaneidad.

Por ejemplo, en esta obra, tenemos un hombre que toma la mano de quien yace muerto en el agua, el color azul del brazo tomado, por su ubicación prosémica, es el color característico de los ahogados; ese mismo que intenta sostener otro, como una acción inherente a la condición humana: toma ese cuerpo inmóvil y en estado de descomposición y pretende llevarlo a un lugar cálido, al lugar donde todavía quedan hombres como el que ha muerto, al lugar donde lloran, gritan y quieren negar su desaparición.

La escenificación del código pictórico nos permite comprender como el artista convierte su obra en mecanismo semiótico de traducción entre una realidad fáctica, de la cual se abastece para llevar a cabo el acto creativo, y la realidad en sí misma del cuadro, la cual se convierte en una representación de la realidad.

Otra de las obras que logran construir una línea de tiempo en la propuesta artística de la maestra González es *Población civil* (1997), la cual a partir de su construcción gramatical (nominal) y lingüística (sujeto en femenino) se hace una referencia literal, más no metafórica, de la representación de la realidad concebida.

Aparece la figura femenina en el cuadro, para no discutir sobre la relación entre el concepto de mujer y femenino, se dirá que se parte del reconocimiento de todo ser mujer es femenino y colectivo según la propuesta discursiva y gramatical de la obra. Lo femenino comprendido aquí como una parte del todo, entendida en primera instancia como la *sinécdoque visual corporeizada*, en donde se utiliza una parte para referirse al todo, porque

esta entidad, de pies a cabeza, es la muestra de lo que sufre una población, de lo que sufren los civiles que finalmente en cualquier conflicto son los más desventurados.

Las poblaciones civiles pierden sus hijos, padres, madres y quedan desamparados, aduciendo a la relación semiótica que se tiene con la madre víctima del conflicto que pierde el rumbo de su mirada porque no tiene a quien proteger. Una entidad que sirve para privilegiar al sin tierra, sin familia, sin futuro, presente o pasado.

Esta figura retórico-visual se presenta como el texto artístico que construye relaciones de sentido (intertextuales) con otros textos provenientes del universo semiótico de las artes: como por ejemplo las instalaciones y la escenificación del hecho pictórico, o de otros universos de los medios de comunicación, tales como los *telediarios* que para finales de los noventa comenzaron a ser la principal fuente de información del conflicto armado en Colombia. La imagen de lo femenino se construye en medio de la semiosis vinculante de los medios hacia las mediaciones, tal como lo planteaba Jesús Martín Barbero en los años noventa.

La simbolización de la figura femenina se convierte en la posibilidad de pensar un arte mediado, más no mediático, en la medida que el proceso de significación se construye no solo a la luz de la relación espectador y medio de comunicación que difunde la imagen de la comunidad afectada por el conflicto, sino a través de la relación espectador – obra y manifestación, en la medida que se (re) significa el lugar del actor que conlleva la semilla de la protesta y reconstruye el valor del acto de denuncia a través de los códigos pictóricos que contiene la obra.

La obra se manifiesta a través del sistema semiótico visual que la artista le procura, y se (re) significa al entrar en contacto con las valoraciones –realidades representadas e interpretadas- de los espectadores que acceden a esta. Es aquí donde la obra de los artistas noventeros, como González, se considera una manifestación y posteriormente una acción en las políticas del arte contemporáneo.

Lo femenino como muestra del todo, también se convierte en la representación de una parte exclusiva de la población civil, es una mujer y eso ya significa que hace parte de lo que la sociedad moderna define *minoría*, destacando que hay una variación de color en la representación de la piel hacia tonos oscuros y eso permite enfatizar más los rasgos de una

vinculación, que en principio es ética, social (institucional) y cultural (valores), a un grado de segregación que el colectivo de personas que conforman lo que se denomina el *pueblo colombiano*.

En la obra nos presentan colores sólidos y vibrantes como parte del fondo, está el azul, amarillo y un rojo quemado que se parece a la sangre que ya está seca mezclada con el polvo de las calles sin pavimentar, los colores de la bandera colombiana han hecho una metamorfosis junto con el hecho que denomina la artista (dolor), el cual ha cambiado nuestros paisajes y ha (re) significado los territorios en los que se existe: la comunidad, la población, la colectividad, el saber popular, entre otros.

La tierra no puede ser habitada con tranquilidad porque la guerra ha marcado nuevos límites y ha puesto a la población civil y sus minorías, justo en el medio, con los muertos a su nombre. La mujer está descalza sus pies se posan sobre la tierra que está manchada de la sangre, está manchada de la sangre de todos, de los otros que son ella.

Por otra parte, tres años después de ejecutarse el asesinato del dirigente político Luis Carlos Galán Sarmiento⁸³, Beatriz decidió plasmar el acontecimiento en *Galán (1992)*⁸⁴, lo cual permitió evidenciar la profunda mella y el sin sabor en el pueblo colombiano que dejó este magnicidio, pues una vez más se materializaba, a través de los cambios intempestivos en la paleta de colores que registra el lienzo, las diferencias entre el poder hegemónico que tenía la mafia sobre el Estado y la justicia colombiana.

Galán (1992) es una pintura al óleo sobre papel de 69x69 cms., elaborada en una escala de azules y amarillos. La ausencia del rojo, como signo de representación del fenómeno político liberal de aquella época evoca un sentimiento de partida, ausencia y desconcierto dentro del lienzo. Partiendo del color negro como fondo, los trazos enfocan la imagen central desde la perspectiva de un lente fotográfico presentándola como una viñeta, una de las tantas viñetas de los diarios colombianos. El círculo está dividido en dos partes:

⁸³ Galán se posicionó como una figura política detractora de los grupos de autodefensa, defensor de la política de extradición de los narcotraficantes a Estados Unidos de América y abanderado de la lucha contra la corrupción de las instituciones (Pecaut, 2003; Echandía, 2001). Él fue asesinado por orden de Carlos Castaño, líder de las Autodefensas Unidas de Colombia el 18 de agosto 1989.

⁸⁴ Ver tablero 8.

arriba y abajo, el futuro y el pasado dividido por lo que fue políticamente el sujeto pintado en el lienzo.

En el espacio superior está el cuerpo (cabeza y parte superior del tronco) de Galán reposado en el féretro, vistiendo un traje con corbata; arriba en la izquierda del recuadro está una figura que, al juzgar por los colores utilizados para plasmarla, permite pensarse desde un aspecto espectral; no obstante, la imagen es lo suficientemente clara para decirse que es Luis Carlos Galán, el líder político liberal, en una de las posturas en las que se le suele recordar: con la frente en alto, alzando su brazo derecho empuñado y levantado, invocando un grito de libertad.

La división *arriba-abajo* como *nuevo-viejo* (Kress & van Leeuwen, 1996, p. 213), como mecanismo semiótico visual que utiliza la artista para dividir, se materializa en una línea gruesa que bien podría interpretarse como el borde del ataúd en el que yace Galán. La parte inferior presenta la tarima en la que está dispuesto el cuerpo caído (de espaldas) del protagonista de la pintura.

En el costado derecho, la figura de una persona asomada mirando el cuerpo inerte; al extremo contrario un hombre (que viste sombrero y camisa amarilla) se está alejando de la escena del crimen; en la mitad de ambos, una persona con camisa blanca a cuadros. En la parte de abajo, en el costado superior izquierdo, cuelga una de las pancartas que decoran la tarima.

Después del atentado al Palacio de Justicia, Beatriz González, motivada por este hecho, decide modificar su escala de colores dentro de las obras, por ello, en esta pintura sólo hay aparición de colores primarios tales como el azul en mayores proporciones, el amarillo, como potenciador de los elementos principales y, finalmente, leves toques de blanco.

La atmósfera de ambas escenas es fría y sombría, solo el color amarillo logra provocar unos instantes de avivamiento, haciendo que la mirada del espectador se centre ineludiblemente en ellos, a su vez que aquellas figuras hechas con un leve rastro de blanco sobre el fondo azul se antojan difusas y casi fantasmagóricas.

La figura de Galán pareciera sumirse en el fondo azul que se convierte en una inmensa nada, la nada de la muerte, su silueta (espectral) rellena por el color azul sólido, un poco más claro, evoca los días de campaña, días que se tornan lejanos, pero que dejaron el símbolo de la esperanza de un pueblo, por ello, Beatriz González retoma una imagen que le es familiar a cualquier colombiano promedio de la época y que sin ningún inconveniente puede inferir: Galán es relacionado con su camisa roja, su puño en alto y su boca pronunciando un discurso con fervor.

El contraste entre el tamaño de la figura pequeña de lo que representa toda la carga simbólica de Galán en campaña —lucha contra la corrupción, decencia, amor a la Patria, dignidad, valores firmes y seguridad en una época en la que el miedo estaba socialmente difundido— y la figura central del cuerpo ya muerto, dispuesto en la sequedad que imprime el deceso, evento en el cual sus facciones se tornan serias pero al mismo tiempo dan la impresión de que aquel que allí se encuentra no es el mismo que se llegó a conocer en vida, se entiende entonces la magnitud de lo que se vendría después del asesinato de este líder político.

Su pasado y la esperanza que representaba para todo un pueblo se vio truncada, de forma violenta, por una muerte que reafirmaba el gran “para-poder” que había logrado establecer el narcotráfico al infiltrarse de manera exitosa en las estructuras estatales y el cómo hacían su voluntad a partir de constantes acciones atemorizantes, victimizando la población civil. Galán muerto, es una clara muestra de que si no se estaba del lado de la ilegalidad, secundando su actuar delictivo, se estaba en contra ellos y el ataúd era el único fin posible.

La escena de la parte baja, inspirada en las numerosas fotografías y vídeos del momento preciso en el que cae muerto el candidato presidencial, muestra el cuerpo del occiso sobre la tarima, arqueado, en una posición casi fetal. El hecho de que el asesinato se haya hecho en público —mientras compartía una palabra de esperanza— hace que la tragedia sea percibida como un silenciamiento deshumanizante, el fin violento de su discurso.

Las figuras difusas muestran la confusión del momento ante el impacto, corren, se asombran, observan estupefactos el cuerpo sin vida, se acercan a él, huyen. La figura del hombre con sombrero, en el lado izquierdo de la imagen, representa una enorme carga

simbólica, pues éste es visible en casi todas las fotos reales que registraron durante el asesinato. Aquel hombre fue identificado como José Orlando Chávez Fajardo, excavador de las minas de Muzo y Coscuez, persona clave en la investigación, ya que fue la pieza que permitió que después de años de impunidad, se descubriera que el asesinato de Galán estaba motivado por intereses políticos: los paramilitares y narcotraficantes no lo querían en el poder por lo que estos establecieron nexos con altos mandos del Estado para lograr su cometido.

El sombrero blanco representa su participación en el crimen. Esta persona se encargó de hacer algunos tiros al piso mientras asesinaban a Galán para así confundir a las personas acerca de dónde venían los disparos que impactaron en la humanidad del candidato presidencial. Todos aquellos que estuviesen involucrados en el atentado debían llevar puesto un sombrero blanco con el fin de reconocerse entre ellos.

El asunto más llamativo es el color de su camisa plasmada, en la pintura, desde un amarillo claro, igual que la pancarta que tiene a su lado izquierdo. El amarillo pone en evidencia la dicotomía entre la justicia y la injusticia, en su tonalidad más profunda se encuentra Galán, muerto por ser un hombre justo; y abajo, el hombre clave que permitió develar que este asesinato era un crimen de Estado y no un hecho aislado de la vida política del país. Se hace manifiesto cómo aquel más justo está muerto y aquel que encarna la injusticia, da la espalda a la escena trágica que él mismo ha secundado. Las polaridades, representadas a través de *liminalidad*⁸⁵ gráfica materializa en la línea negra, representan los dirigentes, ciudadanos y cada uno de los pobladores de Colombia, se muestran atravesados por un color que, más que separar, une las dos caras de una moneda que ha marcado el devenir histórico del país.

Galán (1992) representa la realidad de la Colombia naciente, de construir con el paso de los días una Nación soberana, equitativa, justa, acompañada de posibilidades de crecer y forjarse un futuro desarrollando un libre pensamiento. No es vano el uso del recurso liminal se emplea para crear la dicotomía conceptual detallada en el cuadro.

⁸⁵ Revisar: Turner, V. (2008) *Liminality and Communitas En: The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* New Brunswick: Aldine Transaction Press.

Vale la pena citar las palabras de Camilo Echandía, cuando del líder político se refiere:

Al sesgar la vida de este líder político no solo silenciaron su voz sino la esperanza de millones de personas que veían en su “nuevo presidente” abrirse las puertas para un cambio anhelado desde mucho tiempo atrás. Con lo que no contaron aquellos que dieron muerte a Galán (directa o indirectamente) fue con que los colombianos no olvidan fácilmente, es el legado de este personaje el que ha trascendido en el tiempo, mantiene viva la memoria de un pueblo que clama independencia y añora que las armas, un día no muy lejano, se silencien. Es de todo lo anterior que se alimenta Beatriz González para nutrir su obra con emociones y situaciones que permiten al espectador hacerse uno con la representación, de la misma manera en que las formas, los trazos y los colores se sumergen en el accionar de los personajes devolviéndole la vida a quien perdura en el tiempo (Echandía, 2001, p. 35).

¿Cómo se relacionan las propuestas curatoriales de Beatriz González en la configuración del sentido de la violencia en Colombia?

Una vez revisadas las obras de la maestra en relación con el cuerpo teórico aportado por la Semiótica de la Cultura (Lotman I & III, 1996) se propone inspeccionar algunas de las experiencias curatoriales que han tenido una injerencia en la construcción de relatos de memoria sobre el conflicto armado colombiano. Tal como se confirma en el apartado anterior, las acciones de González, como manifestaciones en su trabajo pictórico como en sus discursos curatoriales de *lo violento* en Colombia, han signado los relatos de *lo nuestro* y *lo propio* que acontece, que se vive y se siente alrededor de los hechos históricos y mediáticos del conflicto. Se reafirma la hipótesis planteada en líneas pasadas: *una poética de la memoria sin saber que se está haciendo esta. Aquí no es importante la forma o el estilo, es el relato intertextual, semiotizado por la presencia de la emoción indéxicalizada en la obra u otros discursos, aquel que otorga sentido a hablar de lo violento en un país que busca otras formas de existencia.*

Es pertinente mencionar que los discursos curatoriales surgen gracias la caracterización del acto creativo como manifestación, en donde se conceden nuevos escenarios de catalogación del arte en la posmodernidad.

Por ejemplo, en el caso de *Transpolítico, arte en Colombia* de José Roca y Sylvia Suárez (2012), se inició como un proyecto de documenta en el arte, en el cual se llevó a cabo un archivo que caracterizaban las prácticas artísticas como manifestaciones políticas del arte de finales del siglo XX en Colombia, especialmente aquellas que lograron empoderarse de los discursos contra hegemónicos de la época.

El cuerpo de *Transpolítico* se encuentra subdividido en tres apartados, a fin de dar cuenta del panorama general artístico en relación con la producción artística de dicho periodo, creando entonces un esbozo que dota de sentido y ubica al lector para la lectura e interpretación de los capítulos posteriores.

En diferentes labores, como el de Álvaro Barrios, Jaime Cerón, Jaime Iregui, Lucas Ospina y la misma Beatriz González se percibe la intención de caracterizar el tópico como eje de la propuesta artística, habiendo reconocido el ya mencionado arte posmoderno⁸⁶ colombiano y tomando cómo las prácticas artísticas establecieron ciertos vínculos con proyectos de políticas artísticas y culturales⁸⁷.

En muchos de ellos se hace referencia a la década de los años noventa con la finalidad de evidenciar cómo el posmodernismo se materializa en el quehacer de las instituciones artísticas, esas mismas que favorecieron un proceso histórico que abonó el terreno para su aparición, señalando el año 1912 como el momento de inflexión que llevó a

⁸⁶ Vale la pena citar la tensión existente entre el término moderno y posmoderno en el ámbito teórico e histórico del arte. En este escenario se resalta el valor epistémico del concepto de la modernidad como acción inherente, primaria y transformadora de la posmodernidad. El valor funcional de la modernidad sirvió para caracterizar los periodos del arte como espacios de creación en el cuestionamiento por el academicismo que conllevaban las corrientes y vanguardias de la primera mitad del siglo XX. La posmodernidad, en este sentido, se plantea como un actuar que no (co)responde a la genealogía de la modernidad, pues su propuesta no es contestataria a esta, sino un éxtasis en los (co)relatos y memorias que se convertirán en versiones discursivas posteriores a la idea de historia en el arte.

⁸⁷ La curaduría como una acción discursiva sobre la manifestación artística entre la primera y segunda mitad del siglo XX.

los artistas locales a pensarse en torno a lo que se denominó: *expresiones culturales periféricas*.

En este constante devenir⁸⁸, se parte de concepciones ideológicas, filosóficas, sociológicas y económicas, llegando a la particularización del plano local. La localidad juega un papel importante en la caracterización de la manifestación artística, permitiendo así el cuestionamiento a los discursos hegemónicos del crítico e historiador del arte tradicionales.

Los ejercicios curatoriales han sido muestra del estado de crisis que vive el recorrido histórico como método, exhibiendo al espectador y lector de las prácticas en el arte⁸⁹ todas las tensiones y los cambios de paradigma que se dieron entre las décadas de los años ochenta y noventa, concibiendo así las rupturas conceptuales y de procedimiento en el acto de creación y que tuvieron lugar en aquellas épocas. Es en este preciso momento que se posibilita el surgimiento de la denominación de ciertas manifestaciones como acciones políticas en el escenario colombiano.

La unión de la obra con el contexto y la enunciación del artista, esta misma de la cual habla Roca (2012), facilita la comprensión del desplazamiento, el énfasis en el análisis y en la producción artística del objeto (concepto) al proceso.

Sobre esta base se resignifica la concepción de los medios como subsidiarios del concepto, obteniendo entonces una de las grandes premisas en el arte contemporáneo: la obra dicta la técnica a utilizar, el medio no determina su circunscripción en dicha categoría sino la modalidad del trabajo, y la acción se convierte en una manifestación subjetiva y coherente (socio-contextualmente) al escenario desde donde el artista lleva a cabo el acto creativo.

Una vez se ha determinado el contexto temporal específico de nacimiento del arte contemporáneo en Colombia y qué lo determina como tal, se retoma la importancia de la

⁸⁸ Cabe anotar que bajo este mismo sistema de catalogación han actuado diversos curadores del arte en Colombia para finales del siglo XX e inicios del siglo XXI: Germán Rubiano Caballero, Eduardo Serrano, Álvaro Medina, Celia de Birbragher, María Paz Gaviría, María Margarita Malagón, Carmen María Jaramillo, Alberto Sierra Maya, Alejandro Burgos, entre otras personalidades.

⁸⁹ Especialmente las que realizan una arqueología del sentido de las coyunturas sociales en el país.

globalización —con el acceso a internet—, los discursos y las fuentes de una forma más *democrática* en el proceso de relacionamiento entre la escena artística nacional con la escena global.

Gracias a la tecnología se teje una relación Colombia-mundo en torno al arte. Aquí conceptos como *identidad, periferia, diferencia y marginalidad* cobraron sentido para la práctica artística como manifestación del hecho para la creación. La *topicalización* se convierte en el fenómeno discursivo para la constitución de relatos artísticos que hablan de la acción *(inter)subjetiva* del artista y sus relaciones socio-contextuales con relatos que intentan posicionarse como génesis de la historia del fenómeno situado: la violencia y el conflicto armado colombiano. La topicalización permitió que las emociones tuvieran una ventana abierta para ingresar a la obra y volverse un rastro del suceso o hecho histórico que en ella se encuentra y así configurar el sentido de la misma.

Ilustración 12. La topicalización en el ejercicio curatorial de los 90's en Colombia.

La topicalización en el ejercicio curatorial de los 90's



Fuente: elaboración propia.

Por lo tanto, se retoma el hilo de contextualización y de temporalidad, retrocediendo a los años ochenta con las rupturas que allí se dieron con el discurso moderno, para volver

sobre los noventa como periodo entendiendo a través de la superación del modelo *artista (productor) - público (receptor) y crítica (instancia de mediación)*.

Pasando así a un modelo curatorial, en el cual se pone en relación la obra con el público, abriendo la curaduría como “una instancia creativa en el campo artístico” (Roca, p.23) y cómo este nuevo orden en el contexto social y político específico, es decir, la asamblea constituyente, promueve en los artistas una experimentación alrededor de lo político y lo poético. *Transpolítico* (2012) es un ejercicio que permite evidenciar lo que se denomina como *sublime-violento*⁹⁰ y la estética de la violencia en la escena plástica nacional, y que deviene, finalmente, para una conformación de la *política de la memoria* a partir de “una reflexión pública sobre el conflicto armado” (Roca, p. 26).

Se cita en este caso, cómo las dimensiones del actuar humano *-la poesis y la praxis en la ontología fundamental-* (Arendt, 2005; Heidegger, 1998 En: Taminiaux, 2012) son necesarias de revisar a la luz de la configuración del sentido del fenómeno y/o hecho histórico situado en la acción curatorial. Esto con el fin de concebir cómo conceptos dicotómicos *-como lo sublime- lo violento* en *Transpolítico* (2012)- permiten llevar a cabo las bases fundacionales de las políticas para la memoria.

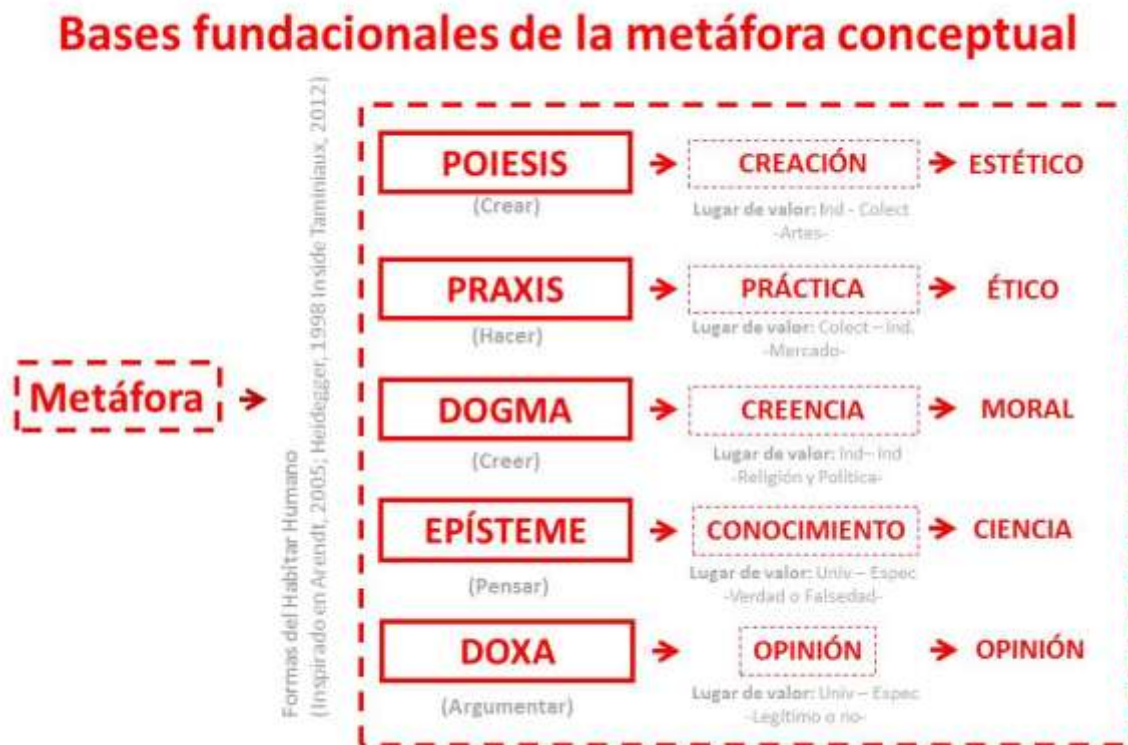
La *poesis*, junto a la *praxis*, se convalidan como ejercicios estéticos y éticos en la acción *(inter)subjetiva* del artista y por lo tanto del curador. Sin embargo, para la comprensión del quehacer en el arte contemporáneo, más allá de la mirada *poshistórica* (Danto, 1997) y desprovista de la formalidad de las teorías del arte, se hace necesario preguntarse por las dimensiones que delimitan el *dogma* y el *doxa* como formas del conocimiento (*epísteme*), en la medida que tienen una injerencia en la formulación del relato y/o discurso⁹¹ del artista en la construcción de conocimiento y creencia alrededor del fenómeno situado. La *praxis* se convierte en el escenario idóneo para el artista con el que se

⁹⁰ Conceptos dicotómicos de los cuales el curador parte para la organización del sentido en esta actividad participativa y debidamente llevada a cabo por el *otro* (espectador).

⁹¹ La metáfora se configura como una figura discursiva que permite la construcción del conocimiento, de la creencia, de la práctica y de la creación en el actuar de la vida humana. La perspectiva socio-crítica del lenguaje (Lakoff & Johnson, 2003) describen como esta entidad conceptual, desde la Teoría de la Metáfora Primaria, se configura el lenguaje como la capacidad de expresión que configura las dimensiones de la existencia humana, en la medida que identifican estas figuras como formas explícitas de la coherencia de la cultura.

indexan las emociones en la obra, una ética en la obra, o en palabras de Malagón: “su obra puede ubicarse en un nivel de la ética estética” (2010, p. 6)

Ilustración 13. Bases fundacionales de la metáfora conceptual.



Fuente: elaboración propia

El ejercicio curatorial traza vínculos y tejidos de sentido entre la obra -como manifestación y acción- el espectador y el artista, colocando a todos los sujetos en calidad de creadores del hecho artístico (de sentido) con el cual se significa la acción misma a partir de la topicalización del fenómeno situado.

La topicalización se convierte así en la estrategia con la cual se transgrede la lógica maniqueísta propia del paradigma modernista y busca darle una voz a una estética periférica contextualizada en una sociedad en la cual lo violento y lo político se mueve, la perturban constantemente, todo con el fin de propiciar las bases fundacionales de movimientos sociales para configuración de la política de la memoria. Una forma de materializar las poéticas en acciones, dogmas y doxas que se sugiere así mismo el sujeto creador. La crítica al status quo de la objetividad científica y el carácter sesgado de dicho discurso, la crítica al capitalismo desde la gestualidad, la reconsideración de lo popular, el

apropiación del espacio público como un medio para vincular al espectador como co-creador de la obra y la escatología son parte de las poéticas contemporáneas y de sus ejercicios curatoriales en los últimos años del siglo XX en Colombia.

Reflexiones sobre los discursos históricos, el sentido y los objetos en las obras de Beatriz: ¿un camino hacia la memoria de las víctimas?

Las reflexiones teórico-prácticas alrededor de los discursos y su materialización en los relatos de memoria (Jakobson, 1981) han servido como plataformas para dejar fluir la discusiones epistémicas y ontológicas sobre la predominancia e injerencia del pensamiento estructuralista en la configuración del hecho de ciencia, en medio de su tránsito entre las construcciones axiomáticas comprobables a la sistematización y organización de los procesos que permiten llegar al conocimiento en sí.

La ciencia se despoja de su lugar verificable, axiomático y verídico para preguntarse por el proceso y las formas de conjeturar un hecho (objeto) en el rango de conocimiento. El movimiento transversal que se ha presentado en la noción del objeto de estudio entre la historia de la humanidad y la historia de las artes evidencia cómo se transforma el paradigma de ciencia para estas áreas, en la medida que los Estudios Semióticos y Discursivos de los relatos contemporáneos funcionan como enfoques actuales que apelan a la construcción del sentido en la práctica comunicativa, ya sea en la obra, la noticia del diario o el discurso del historiador, pero que en últimas su principal interés está en reconocer cómo los textos, formas y prácticas socio-culturales conciben la memoria más que el recuerdo del hecho o la coyuntura en una comunidad, la memoria como un tejido textual de los muchos contextos socio-políticos que ha vivido Colombia, y que para este momento se hacen perentorios y urgentes de definir.

La memoria se colectiviza, hace parte del recuerdo y las formas del pensamiento del colectivo social. Esta tiene el papel indicado, como mecanismo cultural, para fortalecer el

sentido de la identidad y la vinculación a una comunidad, pues así lo relatan los historiadores contemporáneos⁹² de principios del siglo XXI.

Con esta base conceptual se procuran revisar los movimientos teóricos alrededor de las políticas de la memoria, donde los sujetos, reconociendo su lugar de acción como ciudadanos, trabajadores y co-responsables de las relaciones de su entorno reconocen la necesidad de sintetizar sus acciones colectivas en hechos y por lo tanto materializarlas en espacios públicos pensados bajo estas lógicas *-dispositivos del sentido en la cultura* (Lotman, 2000)- que hablan de estos hechos y en los cuales se vive la experiencia sintética.

La memoria no es un producto manufacturado, pues parte del hecho estético de quien narra como de quien escucha, mira y actúa; su base semiótica se ubica en la comprensión de cómo se construyen sentidos – *formas de percepción que pasan por un proceso de representación de la realidad*- sobre los fenómenos que inquietan al ser humano.

El fenómeno toma partido como sujeto, por lo tanto es protagonista del escenario y tiene competencias factuales, aún desconocidas y no abordadas por otros. La nominalización o la personificación de la acción, haciendo uso de la representación como capacidad semiótica inherente a la condición humana, permite la presunción del relato como estrategia para la configuración simbólica del fenómeno y pasar a determinarlo como en diferentes instancias históricas: *hecho, acontecimiento, simulacro o coyuntura*. En todos los últimos cuatro casos, la significación procede de manera diferente y es en el ente nominal, el cual no siempre es de carácter verbal lingüístico, donde se termina por conceder el valor del cual proviene el sistema cultural en el que se vive (existe).

En Colombia es muy común encontrar el uso reiterativo, muchas veces despersonalizado por lo tanto *des-nominalizado*, de los términos que asignan el lugar del fenómeno en cualquiera de sus instancias históricas mencionadas anteriormente. La violencia es uno de estos fenómenos que han cobrado su valor representativo, por encima de su valor simbólico al servicio de las estrategias de comunicación de gobiernos de turno,

⁹² Jelin, 2017.

y donde su lugar de sujeto, en términos de la acción que representan, se ha desgastado, se ha diluido.

La liquidez como metáfora del pensamiento en la sociología contemporánea, nos permite comprender el porqué es necesario reflexionar sobre las búsquedas y las construcciones del sentido que discurren en conceptos como lo histórico, lo discursivo, lo comunicativo, lo expresivo en el arte de nuestros tiempos. Sea bien y necesario rescatar el lugar de la semiótica como paradigma cuestionador de objetos monodisciplinares, y a la vez, como enfoque que defiende la transversalidad del conocimiento sobre las acciones que se acercan a la génesis del arte. El carácter periférico de la semiótica logra comprender los ejercicios indisciplinados que motivan al arte en su búsqueda por el reconocimiento de lo propio, de lo no conocido y de lo íntimo.

Por ejemplo, vale la pena citar cómo diferentes actores del arte, en el lugar de la curaduría y la participación en la manifestación y el acto creativo como obra, recurren a la entidad del signo para comprender lo que allí sucede. El arte, al igual que el lenguaje y sus múltiples dimensiones discursivas, signa la realidad; se permite entregar información a partir del acto físico –perceptible- que lleva a cabo el ser humano.

El síntoma, como primer signo nominalizado así por los estudios de la semiótica (Eco, 1968; Fabbri, 1996; Pierce En: Houser, 1998) es el primer paso entre el acto de la percepción, como estado signico primario con el que se accede al plano físico de la significación, y el acto de la representación, como aquel estado donde se concibe la realidad humana en un sistema simbólico social y culturalmente legítimo para las colectividades. Krauss (1977) en su publicación denominada “Notes on the Index, Part I”, nos acerca a la noción del signo *indéxico* como esa presencia de la evidencia o los rastros de una existencia “objetos-rastros” (*object-traces*) que no siempre refieren al soporte o la estructura, sino a acciones, actitudes y sentimientos con los que se gesta la manifestación artística.

Tanto el síntoma como el índice (signo indéxico en Krauss) son formas coherentes del tránsito entre lo sensorial-físico y la representación-social. Ambos procesos proceden de la semiótica como paradigma del sentido y la significación, en la medida que se configuran como *dimensiones del actuar humano* (Heidegger, 1998 En: Taminioux, 2012) y toman

forma por los nombres que cada dimensión adquiere: *dogma, doxa, epísteme, poiesis y praxis*.

Para los últimos años del siglo XX, diferentes curadores habían tomado este esquema de análisis, en la medida que el arte para aquella época comenzaba a requerir miradas que comprendieran la complejidad de la obra, más allá de sus recursos, formatos, dispositivos y funciones básicas; una forma de comprender sin caer en el *lugar común* de la pieza exhibida. Malagón (2010) confirma dicha postura:

En *Art and Photography*, David Company atribuye este cambio a dos factores. Por una parte, a la crítica posmodernista de la década de los ochenta (p. ej. La de Salomon-Godeau), que no solo cuestionó el carácter documental y referencial otorgado a la fotografía, sino también a la representación en general. Por otra parte, a la preeminencia de la televisión y el video como proveedores de reportajes directos e inmediatos de eventos, lo que forzó a la fotografía a convertirse en un “medio secundario de evidencia”. En consecuencia, “la fotografía, como el rastro, ahora llega después de los acontecimientos (Malagón, 2010, p. 5).

La idea de la *huella* y la *impronta* tiene sentido en medio de una época que en Colombia, como en muchos países de Latinoamérica, comienza a deslindar las fronteras nacionalistas y geopolíticas en el discurso histórico de antaño para comenzar a revisar los relatos de memoria que recababan los artistas noventeros para acercar su apreciación a los sucesos coyunturales de la guerra. No es fortuito que Pecaute (2001) llegara a pensar en la *banalización de la violencia*, dado que todo historiador parte del hecho como unidad de análisis en su discurso donde se sintetiza el valor socio-político que se intenta registrar a través del método documental.

Sin embargo, en calidad de investigador de las ciencias sociales, planteó la posibilidad de revisar los relatos y discursos de los grupos guerrilleros y los paramilitares como formas de expansión de su poder, ante la necesidad de conquistar los territorios constituidos de manera simbólica por la población civil en Colombia, que sirvieron de estrategias para crear divisiones en sus enemigos y reseñar la génesis del fenómeno de la polarización en la comunidad, esa misma que ha reclamado su lugar privilegiado en las contiendas electorales de los últimos tres periodos presidenciales en el país de lo que va el

presente siglo. Es así como la banalización terminó por establecerse como signo indéxico en las manifestaciones, sean artísticas o no, que dialogan alrededor de nuestras memorias del conflicto.

Pecaut (2001) nos ofrece una forma de comprender dicha banalización del fenómeno. Recurre a las metáforas de la *desterritorialización*, *destemporalización* y la *des-subjetivación* (Pecaut, 2001, EN: Malagón, 2010, p. 36). Cada una de ellas contempla la necesidad de signar –indexando– la realidad bajo una mirada que recoge las voces de la población para así motivar la reflexión sobre la naturalización de un fenómeno como la violencia en las prácticas discursivas cotidianas, tales como la academia, los medios de comunicación, e incluso, los estadios de la manifestación artística en la contemporaneidad.

La *desterritorialización* se comprende como la (re)significación, otra forma de contar los hechos, la cual impone el sujeto de guerra a través de la estrategia discursiva del despojo, y en consecuencia, como acción con sentido, la aparición de estados alterados basados en la desconfianza y la desprotección de un estado incapaz de hacerlo con sus conciudadanos. La individualización actúa como una forma de crear entes alejados de un constructo social organizado que le garantice su lugar en la colectividad, la semiosis de la dimensión de este fenómeno banalizado se precisa en los adagios populares: *divide y reinaras*.

Es así como los medios de comunicación, como mecanismos de traducción semiótica de lo que expone el sujeto historiador, coadyuvan a que la imagen indexe el valor simbólico que representa para la comunidad. La fotografía documental se distancia del hecho histórico en la medida que *espectaculariza* la acción del sujeto que vive en lugar de la guerra.

La *desterritorialización* deja de ser la estrategia de guerra y conquista del otro, reseñada así por el discurso histórico, para convertirse en un mecanismo de traducción semiótica con la que se dará origen a otros textos sobre el fenómeno respectivo, al punto que las variaciones de sentido entre texto y texto terminarán por producir signos indéxicos entre ellos.

El arte colombiano de finales del siglo XX no fue indiferente al fenómeno y acogió dichos procesos de semiosis como materia de creación, cuando para dichos años el arte

buscaba una forma de re-inventar sus discursos, con pretensiones de fondo en ser (no) históricos, y poner en discusión lo que sucedía.

La semiosis desencadenada por todos los discursos sobre el fenómeno de la violencia comenzó a surtir efecto en los estados de consciencia, posiblemente con un tono social determinante, de aquellos artistas y curadores que se movilizaban hacia el concepto como objeto natural de sus procesos de creación. La experimentación entre el concepto y las ideas provenientes de los discursos que cercaban lo que se entendía del fenómeno se convirtió en un camino que apertura la reflexión sobre cómo la violencia se despersonalizó en el discurso, creó divisiones en la comunidad y polarizó la plaza pública como escenario de la contienda política en el país.

Tanto el artista como el curador seguían atentos a estos escenarios. El ojo era cada vez más sensible, pero agudo, sobre lo que ahí acontecía. La identificación con todas las voces marginalizadas por los mismos actores de la guerra desmitificó lo hegemónico que había en ellas, al punto que los valores y las identidades que de allí se desprendían, terminaron por fragmentar los vínculos emocionales con los lugares de antaño, ahí tuvo sentido el *no lugar* de la población.

Tal como lo afirmaba Pecaut (2001), se *destemporalizó* el lugar de acción del lugareño, pues las acciones recreadas por diferentes actores: como periodistas, políticos, líderes comunitarios y empresarios terminan por crear una sensación de pérdida del sentido del tiempo. Para este punto es pertinente mencionar como los *artistas jóvenes* de Traba (1977), como González, llegaron a la sensibilidad del asunto tomando como referencia esta pérdida y tratando de crear alrededor de lo que semióticamente hablando ya no tenía el habitante de la guerra: tiempo⁹³.

El Paraíso (1997)⁹⁴. La figura que observamos podría ser perfectamente una escultura que se exhibe en un museo. Es una mujer negra que tiene el torso desnudo, que cubre su rostro, y al tener la cabeza hacia arriba, nos deja la sensación de estar evocando lo que fue, el paraíso perdido que sus ojos no ven más, su torso desnudo permite que veamos las formas de su cuerpo, es una mujer que tiene la complexión propia de una colombiana, *se*

⁹³ Revisar: Alegría, F. (1974) La cultura de la resistencia. Marta Traba 1973. En: *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, pp. 49-80

⁹⁴ Ver tablero 8.

puede deducir que está en la mediana edad porque su cabello aún cuenta con un color parejo y no deja ver rasgos del paso del tiempo en él.

El paraíso, y la añoranza de ese tiempo en que el hombre era uno con la naturaleza, es lo que la falda de la mujer muestra, su rostro, sus manos, sus piernas, su voz, su mirada no puede expresar todo esto, pero si lo hace su ropa, lo hace algo externo que se vuelve el reflejo del deseo interno de su alma.

El hombre no nace siendo consciente del tiempo como una constante física que solo se observa en el cambio, pues el cambio es producto de la cultura y termina reduciendo su significado a la acción misma de él. La *destemporalización* prepara el camino de la *des-subjetivación*, dado que convierte la pérdida del tiempo en una acción consciente por parte del sujeto.

No es raro que el historiador, como Pecaute (2001), finiquitara su tríada conceptual bajo la pérdida del sentido en la construcción de una identidad (des)referencializada. El accionar de los grupos armados, tanto legales como al margen de la ley, llevaron a cabo una inhibición social e indiferencia hacia todo lo que se producía en el marco del conflicto. En palabras de Malagón (2010) citando a Pecaute (2001) “ni las guerrillas ni los paramilitares, el Gobierno o la sociedad civil crean un imaginario colectivo con el que la gente pueda identificarse” (p. 36-37)

Las disputas entre el acontecimiento como materia para el acto creativo, lo histórico —o aquello que intenta ser histórico marginalizado por movimientos político-ideológicos— y la memoria quedan comprendidas bajo la construcción social del sentido del fenómeno que se aborda.

Adicionalmente, (los signos que hacen parte de la obra) transmiten un sentido social, un proceso físico, un entorno humano), no a un modo de representación, sino de una construcción, haciendo en ella una entidad autónoma (Malagón, 2010, p. 6).

Según el análisis desarrollado en el presente capítulo, una vez se conoce cómo González realiza una propuesta visual y plástica para hablar del dolor, la desesperanza, la pérdida y la muerte en sus múltiples obras. Se esboza una reflexión sobre los trayectos que este discurso de memoria comienza a exteriorizar sobre su configuración histórica. Una

memoria como manifestación del acontecimiento, una memoria como el tejido textual que propone Beatriz junto a un cúmulo de artistas que comienzan a tener un lugar en este diálogo para la posteridad. Una memoria histórica, la cual tendrá lugar en el siguiente capítulo.

Capítulo IV

Reflexiones sobre los procesos de creación de Beatriz González en la configuración de la memoria histórica y su correlación con el conflicto armado colombiano.

En el presente capítulo se llevó a cabo una reflexión sobre los procesos de creación de Beatriz González y la injerencia que estos han tenido en la configuración de la memoria histórica sobre el conflicto armado. Este apartado se desarrolla en tres ejes de análisis: el primero tiene como objetivo revisar cuál ha sido el impacto de la estrategia creativa de la maestra en la configuración del sentido del dolor y el sufrimiento como emociones que se activan en el espectador a partir de su relación con la obra y otros textos circundantes tales como noticias, reportajes visuales y fotográficos del fenómeno señalado. En el segundo, se presenta una reflexión sobre cómo se activa en el espectador la memoria visual de las obras analizadas en el capítulo anterior en relación con el universo de los medios de comunicación y otras obras de arte de la época. En el tercero se realizó una apreciación del concepto de memoria en el arte de Beatriz y el rastro *indéxico* que se ha tejido con otras textualidades contemporáneas en relación con el carácter polémico de la representación de la violencia.

Para empezar a hablar de memoria histórica es relevante tomar algunas sugerencias conceptuales planteadas por Francisco Ortega (2008) con el fin de reconocer el origen de la discusión sobre este concepto, ya sea como el hecho que acontece (*geschichte*) o el relato de lo que sucede (*histoire*). Esta disyuntiva exhibe la problemática sobre el recuerdo sensible en el lugar del acontecimiento (Ricoeur, 1995), lo emotivo en la voz de quienes padecieron y representaron las masacres, tomas armadas a cascos rurales y urbanos, secuestros y una cantidad de acciones que solo tienen sentido en el universo de la violencia

que se gestó con el conflicto. De esta primera reflexión resultan algunas preguntas: ¿Cómo contar la historia de aquellos que no tuvieron (tienen) voz en estos sucesos? ¿Cómo se han configurado los posicionamientos discursivos de los artistas colombianos frente a la imposibilidad del reclamo de la víctima frente al victimario? ¿Cómo se configura el sentido de la violencia desde estos posicionamientos críticos en el arte de Beatriz González respecto a los discursos hegemónicos en el conflicto?

La *narrativización del acontecimiento*, tal como lo expresa Ortega (2008, p. 45), asume la sensibilidad y emocionalidad de quien vive la violencia en el registro de los violentólogos colombianos (Fals Borda, 1999; Pecaut, 2001; Echandía, 2001 y Alvear, J. 2015) para la década de los noventa. Al parecer, la memoria en Colombia se ha asumido como una narración afectiva de quienes padecieron el conflicto, permitiendo con ello la activación de emociones en cada uno de los ciudadanos (sujetos) que entran en contacto con textos relacionados con el fenómeno, específicamente las obras de arte. Las narrativas de la memoria se comprenden como formas o mecanismos con los cuales se desea sentir, pensar y conocer lo que sucede en el país a nivel individual y/o colectivo.

El arte de González no es ajeno a esta interpretación del acontecer. Este permite reconfigurar las dimensiones poética e histórica en el registro visual mismo de lo que se entiende por historia de la violencia en Colombia. Beatriz aporta de una manera muy singular⁹⁵ una mirada alternativa del conflicto para los espectadores, despierta una cierta empatía con el sujeto a través de sus estrategias creativas. En sus obras se encuentran los sentimientos a flor de piel, texturizados, pintados y esbozados, muchos de ellos retomados en encuadre y posición de quien registra simbólica e icónicamente el conflicto. De ahí que el arte de Beatriz sea la transformación de lo que se denomina el registro del hecho de violencia (fotografía del diario, foto reportaje y la crónica roja) en la actualidad. Es la piel que recubre el suceso, es el sensor de lo que se vive en la individualidad y que afecta el colectivo. Su condición sensible lo hace memorable y la presunción de un estilo o forma de creación lo hace histórico.

No se trata de sí la una (historia) es verdadera y el otro (arte) falso, sino de qué es más verdadero, las representaciones del arte, o las de la historiografía, pues la

⁹⁵ Estrategias cromáticas contrastantes de la cursilería local. Reconfiguración del uso de objetos y soportes tales como cortinas, papel de colgadura, lápidas, entre otros enseres.

respuesta corriente se pone del lado de las representaciones de la historiografía, frente a las cuales las del arte quedan solo como apariencia ilusoria. (Domínguez, 2014, p. 91)

Apreciaciones como las del maestro Domínguez abren la discusión sobre cómo el arte incide en la configuración del carácter testimonial de la memoria para el registro de la historia del conflicto, en la medida que las representaciones de este, a diferencia de los contenidos historiográficos, “adolecen las contingencias y enredos de la realidad ordinaria y las individualidades” (2014, p. 91). En palabras de Hegel (1989), citado por Domínguez (2014, p. 92), la verdad de las representaciones históricas es una verdad de todos en general y de nadie en particular. El arte intenta volver a la discusión de lo testimonial como la intimidad del hecho, permitiendo así configurar el concepto de la memoria histórica: el recuerdo sensible del hecho.

La sensibilidad de las representaciones en el arte permite las acciones introspectiva y retrospectiva, las cuales están implícita e implicada respectivamente en el ejercicio del investigador de las humanidades, con el fin de conocer nuestros adentros, nuestros miedos, angustias, traumas, un sinfín de emociones que hacen del acontecimiento memorable, en primera instancia, y posterior a ello, histórico en el sentido comunitario y político.

El impacto de la estrategia creativa de la maestra González en la configuración del sentido del dolor y el sufrimiento para una memoria del conflicto.

La pregunta por el sentido de la memoria histórica en Colombia es uno de los interrogantes que nos deja el análisis de las obras de González, especialmente cuando se reconoce el escenario de guerra y dolor que ha vivido el país a causa del conflicto armado. En este apartado se hace pertinente la discusión sobre los trayectos que comienzan a dibujarse entre los relatos de la memoria: narraciones que se cuentan desde lo íntimo e introspectivo de aquellos que acompañaron y vivieron la violencia, y los discursos

históricos del hecho noticioso, coyuntural y político donde tuvieron lugar las voces de historiadores, críticos, curadores y *violentólogos*⁹⁶ en el país.

Para entender esta transición en la contemporaneidad, es importante reconocer cómo la metáfora se asume como un posible mecanismo semiótico⁹⁷ con el que artistas e historiadores de arte han desentrañado la compleja conceptualización que ha existido sobre los relatos de la memoria y la historia del conflicto armado en Colombia. Hablar de historia implica reconocer las narraciones de quienes vivieron el hecho en sí, y viceversa, creando así una línea de proximidad, un recuerdo entre lo sensible que expresa el relato, materializado en la obra de arte por el artista, y el carácter de veracidad del hecho y/o coyuntura registrado por los medios de comunicación.

En esta lógica, la metáfora se convierte en un *escenario de tensiones*, en palabras de Cristina Soriano (2000), un lugar cuestionable donde, primero, se hace necesario reafirmar este mecanismo como una traslación de sentidos; una forma que conecte la violencia en los universos semióticos de los medios de comunicación, las alocuciones presidenciales y la esfera del arte en Colombia. Como también confirmar, en segunda instancia, el cuestionamiento de las metáforas como construcciones netamente lingüísticas, cuando en esencia, son mecanismos semióticos con los que se comprende e interpreta la realidad en nuestros tiempos.

La metáfora funciona como una construcción conceptual (Lakoff & Johnson, 2004) la cual, independientemente de los sistemas de significación en la que se encuentre delimitada, está en la posibilidad de entregar información adicional de un “algo” al espectador o interprete. La negación del sentido del dominio fuente, con el cual se retoma el ejercicio comunicativo, logra construir las ideas o mensajes que estética y políticamente estarán orientados a la búsqueda del sentido original del artista –dominio de llegada-, es decir, sus posturas ideológicas frente al fenómeno señalado.

Al poder interpretar diversos sentidos en las metáforas que Beatriz González asume desde la curiosidad que siente por la palabra y la fotografía de la prensa impresa, es

⁹⁶ Nombre otorgado a los historiadores de la violencia en Colombia: Fals Borda (1999), Pecaut (2001), Echandía (2001) y Alvear, J. (2015).

⁹⁷ La metáfora, como construcción cognitiva de las acciones cotidianas (Soriano, 2000) no es el único mecanismo de construcción narrativa, dado que existen diversos procesos de traslación de sentido y cognición como la ironía, la hipérbole (ficción), la sinécdoque, la alegoría, el registro literal entre otros.

necesario comprender cómo los colores, las formas, la diagramación, la textura y en algunos casos la iluminación, funcionan como formas de comunicación que ella misma ha delimitado en sus cuadros con el propósito de cuestionar, poner en tensión, el lugar de poder que tiene el verdugo frente a la víctima representada.

Beatriz transforma el dolor y el sufrimiento en colores texturizados sobre lienzos, placas memoriales y otros tipos de soporte de creación. Ella sin ser una víctima directa del conflicto termina configurándose como tal, pues “sufre el dolor de la víctima” (2014, p. 7), siente ese dolor profundamente, tanto que no es capaz de quedarse inmóvil ante los hechos que van ocurriendo en su contexto nacional. Su sentir corporiza el dolor ajeno, que en palabras de ella se expresa como: “cuando vi lo del Palacio de Justicia dije ya no me puedo reír más” (2014, p. 3) y es precisamente ahí, que empieza a comprender el dolor como resultado de ese paso de lo noticioso a lo íntimo. Su obra se convierte en una metáfora plástica a partir de la experiencia o interpretación del fenómeno situado y ello termina por conducirla a otras acciones que se materializan posteriormente en otros trabajos, tales como *Autorretrato llorando* (1996)⁹⁸. La experiencia construida desde la relación simbiótica entre la obra de arte y las fotografías de los diarios colombianos sobre el conflicto armado, también influyen en la configuración del hecho o acontecimiento como tal. González toma la fotografía, la imagen, la crónica, el artículo de prensa como metáforas previas, que motivan nuevas metáforas, nuevas creaciones plásticas cargadas de simbolismos visuales que dialogan con el fenómeno situado, que se arriesgan a darle voz a los que han sufrido los escenarios de violencia y que fueron acallados con fusil en mano.

En el análisis anterior se llevó a cabo la delimitación de dos metáforas configuradas en las diferentes obras y series, especialmente *Las Delicias* (1996), donde la artista logró acercarse a la experiencia del dolor y el sufrimiento de las víctimas.

La metáfora del dolor, configurada plástica y visualmente, se determina a través de las estrategias semióticas de la paleta cromática contrastante en el lienzo y la diagramación de los objetos que componen el cuadro. Las formas son asumidas como conceptos sintéticos, especialmente cuando se retoma del Pop Art el fenómeno de representación esquemático de la producción visual en serie. La artista busca apelar a la banalización de lo que cultural o políticamente se representa en las fotografías de la prensa colombiana.

⁹⁸ Ver tablero 10.

Utiliza la técnica del color por zonas, un color plano, con el que se acerca a una configuración de *lo procesual, organizado y sistémico* que ha sido la configuración del discurso mediático sobre la violencia. El dolor se aplana en el lienzo para dar lugar a las formas icónicas con las que se desea destacar la figura de la víctima (*Las Delicias* 1996, *Autorretrato llorando* 1997, *Máteme que yo ya viví*, 1996, *Pescador Pescado* 2000, *Auras Anónimas* 2009), del victimario (*Tapen, tapen* 1994, *Descendimiento con Palma Bayoneta* 1992) o el hecho de violencia (*Una golondrina no hace verano* 1992, *Dolores* 2000, *Boceto para papel de colgadura*, 2001).

Esta misma estrategia cromática ha permitido a la artista la (auto)completación de las formas dentro del cuadro de una manera mutua, *simbiótica* en términos de Lotman (1999-I, p. 53), en la medida que el color que signa el dolor de una víctima representada sirve para delimitar la representación del dolor de otra. Este fenómeno puede observarse en *Dolores* (2000) donde las formas parecieran confundirse entre sí, pero la artista ha configurado un entramado visual que busca completar una figura con otra, como si buscara completar el dolor de una con el de la otra, dando lugar a una textualidad visual del dolor como acción compartida por un colectivo dentro de lo que se comprende como un funeral: un efecto elíptico y (de) formante.

Para el caso de la metáfora del sufrimiento, el desarrollo de un lenguaje plástico – proxémico, da lugar a la configuración del sentido desde la representación del gesto. ¿Qué es el gesto para Beatriz? ¿Cómo se convierte en el mecanismo semiótico para crear significación en y para el espectador? El gesto se convierte en una construcción textual delimitada por los cuerpos representados, los cuerpos de las víctimas reales: madres, esposas, hijas y seres *queridas* por quienes ya no existen en este mundo.

No es suerte, ni coincidencia, que la representación de estos gestos se encuentre en la ubicación de las manos de un ser femenino, dado que la artista recrea el grado de vulnerabilidad de la víctima a partir del reconocimiento histórico y político de la fortaleza y el temple del sexo femenino. Un juego de significados que tiene como base la traslación de sentido en la metáfora plástica: las manos de la víctima adolecen y sienten el dolor de quien ya no vive para narrar lo acontecido, son manos que, a pesar de la vulneración física y emocional, siguen demostrando valor, fuerza para continuar con la vida. Este caso se hace

explícito en la serie *Máteme que yo ya viví*, 1996; donde el sujeto se configura, tanto visual y verbalmente, como una acción de resiliencia frente al dolor.

En Beatriz, la resiliencia se define como una segunda naturaleza del acontecimiento. Desde el punto de vista semiótico es una metáfora de doble instancia donde la significación no solo se transcodifica del medio de comunicación a través del tipo de plano y el escenario que captura el encuadre fotográfico, también se mantiene como forma de resignificar el lugar de la mujer frente al hombre en el conflicto.

En el caso de Doris Salcedo y su obra *Sin título* (1988)⁹⁹ también se presenta una configuración de un hecho u acontecimiento relacionado con *lo violenta* que ha sido la guerra. La obra es una instalación de camisas blancas, todas dobladas, almidonadas en yeso y apiladas unas con otras, formando hileras con estas y atravesadas por una varilla industrial de metal en la parte del hombro derecho. La obra establece una conexión con las víctimas del conflicto, (las camisas = las víctimas) en especial cuando se refiere a las prendas de vestir, aquellas que son íntimas y personales como la camisa, y con las cuales se crea una atmósfera de silencio y quietud por la tonalidad blanca de las prendas. A diferencia de Beatriz, en esta obra Salcedo se propone a configurar la experiencia del dolor y sufrimiento desde y para el intérprete o espectador, provocando una sensación de desolación, tal como lo expresa Ponce de León:

"Es una obra triste, dolorosa, mórbida. El dolor se percibe fácilmente: el baúl atravesado por una estructura punzante, las figuras de muñecos ocultos, la desolación de las estructuras desnudas... Si bien todos estos elementos conforman alusiones literales, la carga expresiva de la obra queda en un nivel de conciencia intuitiva. El conjunto es un producto simbólico y a la vez realista: una obra que no puede pasar inadvertida, como tampoco, en su momento, *La Violencia*, de Obregón." (Ponce de León, 2005, p. 132).

La configuración de estas metáforas en las obras mencionadas permite que, paralela a estas, se configure una forma de comprender y conocer el hecho o acontecimiento que habla de la violencia en sí. La historia no solo es representada por las voces de críticos e historiadores, esta comienza a tener un viraje en su conceptualización, abre la posibilidad

⁹⁹ *Ibíd.*

de tener en cuenta los relatos sensibles de quienes vivieron y acompañaron el hecho. La memoria como relato y narración comienza a tener un lugar en el discurso histórico en Colombia.

Tablero 10.

Obras



Autorretrato llorando (1996)*
Beatriz González
Óleo sobre lienzo. 24*24 cms



Sin título (1988)*
Doris Salcedo
Instalación con tela y metal.
151 x 39 x 24 cms

*Imágenes tomadas del Catálogo Razmiado de Beatriz González. Universidad de Los Andes, Bogotá / Colombia 2018.
**Imágenes tomadas del catálogo en línea de la Red Cultural del Banco de la República de Colombia 2018.

Ilustración 14. Tablero de obras 10.

Estas manifestaciones artísticas abren la discusión sobre cómo se han dispuesto las narrativas de la memoria, de aquello que se refiere a la identidad, la diferencia, la marginalidad y la periferia como ejes axiales de los discursos curatoriales de los noventa en favor de las conceptualizaciones de la historia de la violencia que comienzan a socavar, aún en la actualidad, los violentólogos colombianos, específicamente en la revaluación de lo que se ha entendido hasta el momento como la historia de Colombia.

La emoción o lo sensible del relato íntimo se convirtió en una categoría, un tópico, una forma de conceptualizar lo que estaba pasando en Colombia¹⁰⁰. La emoción encarnada en la experiencia vivida recurre al recuerdo, para no caer en el olvido, y con ello se acoge a su dimensión conceptual, pues los conceptos permiten acoger, unificar y aguardar lo que aún está en el marco de la (inter)subjetividad.

Uno necesita conceptos para saber lo que sucedió, para almacenar el pasado en el lenguaje y para integrar las experiencias vividas en sus capacidades lingüísticas y en su comportamiento. Gracias a ello podemos entender lo que ha sucedido y estar en condiciones de adaptarnos a los desafíos del pasado. Y de este modo podemos prepararnos para los sucesos venideros, o incluso anticiparnos y evitar que tengan lugar. Ulteriormente, podríamos ser capaces de relatar lo sucedido o de contar la historia de las propias experiencias. Como afirma Kant, no hay experiencias sin conceptos y, por supuesto, no hay conceptos sin experiencias. (Koselleck, 2004, p. 28)

Para comenzar a hablar de la dimensión histórica de la memoria, se hace necesario comprender las narrativas en las que se funda el concepto de *memoria*. Narrativas emprendidas por artistas, en su lugar de ciudadanos, que demuestran el carácter metafórico con el que se reflejan las realidades manifiestas de quienes vivimos el conflicto.

¹⁰⁰ Ver tablero 11.

Tablero 11.

Referentes



1



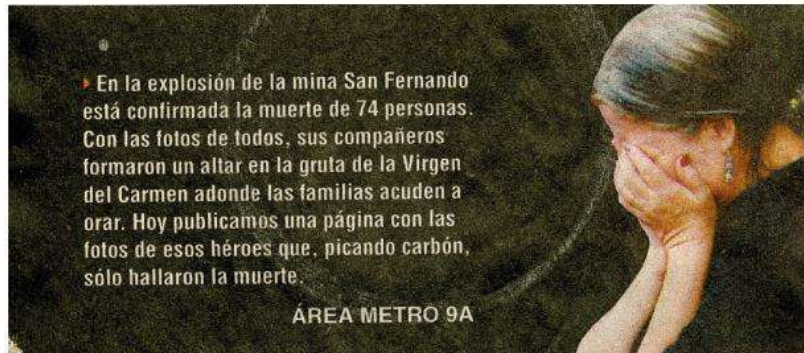
2



3



4



5



Rocío regresaba de un entierro

6



7



8



9

Referentes

1. *Asesinada la ilusión de los Gomelos* (2003)
El Tiempo
13/07/2003
2. *Las cenizas de la guerra* (2001)
El Tiempo
17/04/2001
3. *Las matanzas, un misterio* (1996)
El Tiempo
15/08/1996
4. *Adiós a los Quinn* (1996)
El Tiempo
22/10/1996
5. *Explosión en la mina San Fernando* (2010)
El Colombiano
25/07/2010
6. *Rocío regresaba de un entierro* (1998)
El Tiempo
05/05/1998
7. *Una página de terror*
El Tiempo
Sin fecha de publicación
8. *Las víctimas de la guerrilla* (1995)
El Tiempo
10/08/1995
9. *Entierro colectivo* (1996)
El Tiempo
07/03/1996

Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González. Universidad de Los Andes, Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 15. Tablero de obras y recortes de prensa 11.

¿Cómo se activa en el espectador la memoria visual del conflicto armado? El carácter polémico de las obras sobre la violencia

Un artista no crea o habla con su obra porque le toca o porque se ubica en cierto contexto y desde ahí debe sentirse *co*-responsable de lo que se dice, como lo que se calla también, en medio de un conflicto socio-político. Un artista, asumiendo su papel de intérprete, siempre estará en una situación dialógica con la cual construye relaciones intersubjetivas entre su entorno, los fenómenos situados y los objetos que motivan su creación; relaciones valorativas que pasan de un grado perceptible a una representación del ser, lo que vincula a un discurso –metáforas- sobre el acontecer, llevando a hablar de algo que no quería hablar pero que su postura intersubjetiva le confiere ese lugar polémico de quien no tiene voz y voto para hacerlo.

Las metáforas sirven como medios de configuración semiótica y discursiva para definir el tono de nuestras expresiones. Estas están en nuestras prácticas cotidianas, en los saludos como en las contestaciones, en las despedidas, en las formas de comprender, llamar (nominalizar), decir y hablar sobre el “otro”. La crítica a la crítica literaria de finales de siglo XIX nos abrió la posibilidad de pensar la metáfora como mecanismo de construcción de sentido, en la medida que se accedió al carácter imaginario poético (*poesis*) a través de las otras dimensiones del habitar humano como son la opinión (doxa), el conocimiento (epísteme), la práctica (praxis) y la creencia (dogma). Lo poético también se configuró como una forma de conceptualizar el suceso o acontecimiento. De aquí que la memoria no se reduzca a una sola representación fidedigna de lo que ha sucedido, sino también invita al espectador a construir poéticamente un discurso político en medio de un escenario polémico. Un relato sensible que recuerda lo vivido y aporta a los discursos históricos una forma de sentir para comprender la experiencia de vida que ha sido marcada por la violencia.

Continuando con esta reflexión, la *metáfora de dolor* en las obras de Beatriz se impone como una figura conceptual emotiva, cargada de racionalidades inherentes a la colectividad que ha experimentado este sentimiento; que si bien, el vulnerado -la víctima y su identidad- se aborda como signo reiterativo en varias producciones, como las madres en

Las Delicias (1996) y los cuerpos sin vida con los ojos que buscan mantenerse abiertos en *Pásenlos a la otra orilla* (1998). Estas manifestaciones no dejan de ser una motivación personal para quien decide darle un lugar en su estrategia creativa. Otro ejemplo se evidencia en la mujer ultrajada en *Empalizada* (2001)¹⁰¹ o los cargueros en *Auras Anónimas* (2009)¹⁰², como parte de un legado iconográfico que conceptualiza sobre un posible lenguaje histórico de lo que ha significado la víctima para el conflicto.

El proceso de iconización funciona como una estrategia que permite consolidar el recuerdo de la experiencia vivida. Para Beatriz, manifestaciones como *Auras Anónimas* (2009) están diseñadas para activar una empatía, un acercamiento al espectador, en la medida que el recuerdo se encapsula en el ícono (carguero) y de esta manera se codifica; más allá del proceso de transcodificación que se presenta entre la fotografía de prensa, la cual sirvió de base para la creación del ícono, y la obra. He aquí un proceso de una metáfora de doble instancia de significación, donde la artista polemiza la figura del carguero de cuerpos sin vida como el signo de lo que aún no se ha contado y que se requiere registrar para dar cuenta de las experiencias vividas en medio del conflicto.

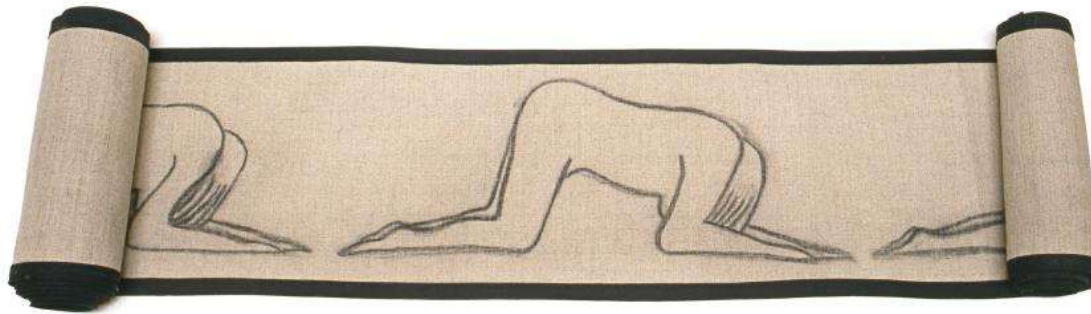
No es el uso del signo en sí la mayor preocupación de la artista, ya sea que esté explícito o implícito en la lápida, lo que busca con su presencia es ir más allá de lo que puede comunicar la forma (ícono) y reflejar el sentimiento de dolor ante la tragedia, ante la muerte violenta y desgarradora que durante décadas ha permeado la cotidianidad de un país; en su mayoría el campesinado colombiano. Beatriz terminó configurando las bases de un lenguaje visual y plástico sobre la violencia sin el propósito de hacerlo, lo cual resultó de todas las relaciones intertextuales que tejió entre las fotografías de los medios de comunicación, las alocuciones presidenciales, entrevistas y claro está, la obra en sí misma.

¹⁰¹ Ver tablero 12.

¹⁰² *Ibíd.*



1



2

Obras

1. *Auras Anónimas* (2009)
Beatriz González
Instalación sobre cuatro
columbarios del
cementerio central de
Bogotá 8947
Lápidas serigrafía sobre
láminas de polipropileno

2. *Todos murieron
carbonizados* (1999)
Beatriz González
Carboncillo sobre tela
24*400 cms

Imágenes tomadas del
Catálogo Razonado de Beatriz
González,
Universidad de Los Andes,
Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 16. Tablero de obras 12.

Tal como lo afirma en la entrevista que concedió a este proceso de investigación doctoral¹⁰³, la motivación significativa de González para bosquejar metáforas plásticas alrededor de este tema fue la necesidad de construir frentes conceptuales, los cuales a través de su obra comprendan la materialización del acontecimiento de violencia que vive Colombia, es decir, la materialización de su sentir en el discurso visual plástico, el cual será retomado como el relato experiencial de quien no pudo hablar: a quien callaron.

La conceptualización del artista por medio de la diagramación del cuadro es una estrategia semiótica con la que se postula el recurso de la metáfora viva, en la medida que esta es el reflejo de lo que se observa y se detalla en el entorno para la creación. En el caso de González, todas las producciones que hacen parte de *Las Delicias* (1996) demuestran su grado de evaluación de la víctima retratada. Se trata de la producción exterior de un texto, basado en textos anteriores que son producidos internamente en el universo semiótico en que se moviliza la artista: notas periodísticas, reportajes, documentales, documentos historiográficos, entre otros. Lo anterior es encontrado, especialmente, en las voces de los críticos de estas obras, tales como Roca & Suárez (2012) cuando confirman que la problemática, para el productor, se convierte en la motivación de su creación alegórica con la que comunica su punto de vista sobre el conflicto armado y las víctimas que este conlleva.

La metáfora viva expresada como un mecanismo de reflejo no es propia de la contemporaneidad, en el pasado maestros como Velázquez se habían arriesgado a trabajarla en obras como *Las meninas* (1656), aunque para aquella época el recurso tuvo su razón de uso en la función que podía desempeñar para la creación de la obra, más no se reconoció como un mecanismo de traslación de sentidos entre el entorno en el que vivía el artista y la realidad socialmente estructurada, organizada y diagramada en el cuadro.

No es descabellado pensar que este mecanismo se postuló como una forma de conocer el sentido emotivo que profería el artista conforme a la estructura social y cultural de aquella época, pues su reflexión sobre el hacer arte para aquel momento, no pasaba por una dimensión netamente del reflejo de la sociedad política en la que se encontraba, sino en

¹⁰³ Revisar anexos de este documento.

respetar los cánones que los primeros indicios del discurso histórico del arte comenzaban a apuntar con la apreciación y afiliación a los estilos.

Sin embargo, dicho mecanismo postuló, tanto en Velázquez como en González, la posibilidad de reivindicar el valor o sentido de las emociones que se expresan en un lienzo: como producto del reflejo de sus entornos y prácticas cotidianas, permitiéndose así, construir el sentido de dichos fenómenos sociales y culturales a partir de la conceptualización del acontecimiento¹⁰⁴; pasando así, como lo expresa Heidegger (1998), de la *praxis* a la *poesis* en el texto artístico, de la experiencia individual a la materialización de aquello que se siente y se registra a través del cuadro, que en últimas se ha denominado: discurso o relato de quien vive la escena.

La metáfora viva, de base conceptual (Lakoff & Johnson, 2004), se instala como una forma de conocer el mundo a través de los estados sinestésicos, pues como un acto neuro-fisiológico en primera instancia, el intérprete se propone asimilar de manera conjunta varios tipos de sensaciones en el acto de la percepción. Se construye el sentido en medio de varias sensaciones: el oír colores, el ver sonidos y texturas, el sentir la forma.

La construcción del sentido pasa por lo sinestésico - perceptible-, más no responde meramente a este nivel de la significación. Cada acción fisiológica captada por el intérprete entra en un proceso de sistematización de valores. El sujeto signa a través de la mirada, la escucha, el toque, entre muchas otras acciones semióticas más. Estas acciones llevan a la conceptualización del objeto en sí.

Es así, como el sentido se traslada de manera cognitiva y abstracta entre la forma, la textura, la presencia física del color en el lienzo y el material hacia la configuración de los estados emocionales y experiencias de vida; comprendidos los acontecimientos que vivieron los ciudadanos en medio de la guerra, y que, semióticamente hablando, sirvieron para remitirse a su realidad bélica, conflictiva y cargada de tensiones emocionales y comunicar estas apreciaciones con el mundo exterior.

¹⁰⁴ Entiéndase como la forma física del fenómeno en medio de la obra. González ha recurrido al manejo del contraste de colores pasteles en sus cuadros como mecanismo de comparación entre lo que observa en su entorno (medios de comunicación) y lo que realmente sucede en este (la experiencia en sí). Este mecanismo permite reflejar la identidad del otro, como sujeto y lugar.

La semiótica cultural abre esta posibilidad de comprender esta conceptualización de la memoria, al percibir que cada una de estas dimensiones del hecho funciona como procesos de semiosis entre diferentes universos semióticos. Por ejemplo, en el caso del universo semiótico del arte contemporáneo colombiano, nos encontramos con creencias, y emociones que saltan a simple vista cuando se conceptualiza la violencia en el objeto pictórico, gráfico y fotográfico. La sutilidad de *lo violento* en ciertos artistas¹⁰⁵ se encuentra en casos como *Musa paradisiaca* (1993)¹⁰⁶ u *Ojo por diente* (1994)¹⁰⁷ de José Alejandro Restrepo, en la cual se movilizan cautelosamente creencias sobre conflictos invisibilizados por los medios de comunicación, pero que la instalación y videoinstalación los trae a colación para hablar sobre cómo se *reedita la realidad*: la violencia acaecida en el golfo de Urabá en 1928 y que años después se denominó como *La masacre de las bananeras*.

En el caso de *Musa Paradisiaca* (1993), la nominalización del acontecimiento por parte de otros universos semióticos como los medios de comunicación y los pronunciamientos políticos en plaza pública no llegó sino hasta después de que el artista colocara la *musa*, en un estado de metaforización, para el cuestionamiento de aquello que había ocurrido en Ciénaga (Magdalena) y que no se hizo visible a los ojos de quien conoció y accedió al hecho a través de la información emitida por los medios.

Para ese momento no era un acontecimiento que podía comprenderse fácilmente por el ciudadano de a pie, solo era una experiencia individualizada por el control que ejercían las autoridades del sector en aquella época. Esto sin demostrar que la masacre sigue abierta y se mantiene en el campo, en la explotación de la *musa* en sí misma y el despojo y desarraigo que ha traído la privatización del quehacer artesanal del cultivo del banano, que fue signo identitario de los pueblos de esta zona del país.

¹⁰⁵ A diferencia de González que matiza la crudeza del hecho de violencia con la paleta de colores contrastantes que tanto la acerca al Pop Art.

¹⁰⁶ Ver tablero 13.

¹⁰⁷ *Ibíd.*



1. *Musa paradisiaca* (1993)
José Alejandro Restrepo
Videoinstalación
Dos videos -
ocho pantallas y racimos de plátano.



2. *Ojo por diente* (1994)
José Alejandro Restrepo
Instalación
Sin información de dimensiones

Imágenes tomadas del Daros Latinoamérica. www.daros-latinoamerica.net

Ilustración 17. Tablero de obras 13.

La musa deja de ser un objeto que significa identidad, se despoja del sentido por su utilidad en el mercado artesanal y campesino del sector para movilizarse a escenarios mediáticos donde se transcodifica, se transforma con la denuncia y el choque en contra de los discursos hegemónicos que dominan la zona y que han ocasionado estos crímenes y actos delictivos en la región. Tal vez para el artista este sentido conferido por el tránsito de su obra en diferentes medios de comunicación no haya sido el propósito original de la creación, pero la creación como proceso de semiosis gesta un acto comunicativo con el cual se mina el discurso histórico sobre lo que paso en las bananeras. Con ello, se cree, se actúa y se dice que la masacre de las bananeras no sucedió como lo contaron los medios, y mucho menos como quedó consignado en los registros históricos del respectivo suceso.

La musa en sí misma se configura como una protagonista del escenario, su espacio de acción -la videoinstalación- que es un campo de acción metafórico que le permite actuar en favor de las creencias, las acciones y las emociones que se despiertan en la curiosidad del intérprete por saber qué *realmente* sucedió en este lugar. El intérprete siente el dolor de lo que allí aconteció, no lo observa, tal como lo expresó uno de los visitantes del lugar en su aparición en público en el espacio independiente *Flora ars+natura* en el 2016. Esta situación perceptible logra ocasionar un lugar, como sentido, por donde se accede a la obra.

Este recurso metafórico empleado conceptualiza el punto de vista del artista, que no remite a lo que se dice en los registros históricos del suceso, pero deja que el intérprete acceda al sentir de las víctimas para construir un relato, una experiencia y una memoria de lo que allí aconteció. Es ahí, retomando a Ricoeur (1995), que la interpretación, al igual que la comprensión, son mecanismos con los cuales el sujeto conceptualiza la experiencia para convertirla en acontecimiento, ya sea como discurso o relato de la experiencia.

Los conceptos son sentidos encapsulados que rigen nuestra forma de pensar, de abstraer la realidad física en la que vivimos. La cotidianidad, como concepto, ha sido la materia prima de muchos artistas en la contemporaneidad. Ha sido un elemento de creación, dado que se cuestiona los sentidos de base (sistémicos) con los cuales viene cada material, forma, textura o diagramación que ha decidido crear el artista. Una resignificación de estos, una metaforización de los conceptos y de la misma cotidianidad, ha llevado a

encontrar una forma de categorizar y organizar los acontecimientos (discursos) sobre el fenómeno situado. ¿Será que estamos frente a la revaluación de un enfoque historicista para el abordaje de los sucesos desde la comprensión de las manifestaciones como acontecimientos y experiencias íntimas del sujeto en pleno siglo XX e inicios del siglo XXI?

Una apreciación del concepto de memoria en el arte de González.

Francisco Ortega (2008) ofrece una retrospectiva de aquello que se denomina historia y *lo histórico* en la comprensión del conflicto armado colombiano. Sus aportes abren las puertas de la experiencia como el relato sensible (lo histórico) de quienes padecen la guerra, y como esta termina por dirimir el curso de la historia. En principio, la experiencia en Ortega es *traumática* (Lacan, 1987), hecho que no se discutirá en esta reflexión, pero que su base experiencial se asume de la misma manera en que esta investigación busca hacerlo: como un tejido de acciones con temporalidad propia y autónoma, en donde “el pasado co-existe e incluso agobia efectivamente el presente de tal manera que su inscripción en registro de memoria y la historia es a la vez solicitado y frustrado” (p.45) por quien tiene el oficio de configurar lo acontecido.

Para ahondar en esta comprensión de la memoria histórica como resultado de los tejidos de relatos personales de quienes vivieron el conflicto se hace necesaria la revaluación de la unidad de acción del sujeto que hace historia en la contemporaneidad: pasar del relato al hecho. El historiador, como sujeto co-responsable de la documentación y registro de los sucesos que transcurren en un colectivo, debe procurar comprender el lugar desde donde el *otro* actúa para determinar los hechos, coyunturales o no, que terminan delimitando el conocimiento sobre lo acontecido.

Esta apreciación permite comprender cómo la memoria, en su dimensión poética de relato íntimo de quien ha vivido el suceso, es la fuente primaria para la creación de los artistas que viven el conflicto armado. El acto de referenciar los relatos de memoria de la guerra a través de la obra es indicio de una configuración histórica del relato mismo.

González ofrece la posibilidad de comprender esta apreciación en *Auras Anónimas* (2009). *Auras* es un ejercicio instalativo que surgió del interés de tres lideresas sociales:

Beatriz González, Doris Salcedo y Rocío Londoño. Su interés fue pensar en el significado de los columbarios del cementerio central de Bogotá. Para aquella época y antes de la intervención, el cementerio lucía como un espejo blanquecino de lápidas marcadas, borrosamente, con la palabra “*NN*”, con esta se señalaba la *no identidad* del cadáver que reposaba allí. Desde esta lógica de la forma de nominalizar la no identidad del cadáver se procede a comprender el porqué las tres mujeres fundamentaron su propuesta artística desde el acto de nominalizar lo que allí reposaba. Para ello fue necesario hacer el trabajo de campo que la Secretaría de Cultura del gobierno de Mockus (2004-2008) levantó entre los residentes del sector con el fin de averiguar cuál era el valor simbólico que podía tener el cementerio, incluso nombrado como “patrimonio” por funcionarios de la secretaría de aquella época. Muy pocas personas recordaban que allí reposan los cuerpos de las víctimas del 09 de abril de 1948, e incluso desconocían las causas de sus muertes.

González, ante estas apreciaciones, se apresuró a construir el proyecto junto a Doris Salcedo. De ahí nació la necesidad de signar, iconográficamente, cada lápida con los *cargueros*¹⁰⁸ de las víctimas del conflicto de los años noventa.

¹⁰⁸ Ver tablero 13.

Tablero 13.

Obras



Cargueros en *Auras Anónimas* (1993)
Beatriz González
Instalación sobre cuatro columbarios del
cementerio central de Bogotá 8947
Lápidas serigrafía sobre láminas de
polipropileno

Referente



No pudieron tomarse Caldono (2002)
El Tiempo
14/12/2002

Imágenes tomadas del Catálogo Razonado de Beatriz González, Universidad de Los Andes,
Bogotá - Colombia 2018.

Ilustración 18. Tablero de obras y recortes de prensa 13.

Una forma de recordar que lo acaecido en los cuarenta no es diferente a lo que sucedió en los noventa e incluso a lo que sucede en la actualidad. Se signó el registro histórico de la génesis de la violencia en Colombia, génesis que diez años después se tomaría como punto de partida para hablar de la transpolítica en el arte en palabras de Sylvia Suárez y José Roca (2012).

En este caso, el acontecimiento de signar las lápidas se transforma desde su dimensión semiótica, pues en cada una de estas, marcadas por los cargueros de la guerra, demuestra el carácter intencional y propositivo de quien realiza la instalación. Mientras en el colectivo de las personas que residen en el sector no aparecía el cementerio como un espacio que recoge hechos históricos como *el bogotazo*, el discurso de la instalación buscó relacionar estos hechos, reivindicarlos en el imaginario colectivo de los bogotanos y concederles un espacio en la línea cronológica bajo unas categorías de valor tales como la anomia y la pérdida de identidad, y que posteriormente historiadores como Suárez & Roca (2012) las tomarían como ejes categoriales para datar, registrar y configurar la historia de la violencia en Colombia. Aquí se tejió una *dialéctica del acontecimiento* (Ricoeur, 1995) que pasó de los relatos personales, íntimos y sensibles de quienes conocían la historia del cementerio a los registros históricos de lo que significó el bogotazo para Colombia, e incluso se recordaron las masacres de campesinos en el norte del Cauca del 95, de donde provienen las imágenes que permitieron la creación del ícono del carguero en las lápidas blanquecinas. Todo ello tuvo lugar en las culturas que siguen recordando la violencia de aquellas épocas.

La cultura funciona como un universo semiótico, un sistema sígnico que permite conferir la condición de texto al relato con el que se construye el concepto de memoria histórica. A la luz de la culturología, Lotman (1996-I) se acerca a esta conceptualización en la medida que reconoce la semiosis entre los relatos de memoria como prácticas que necesitan signarse para conservarse u actualizarse dentro de un universo semiótico. La organización interna de estos relatos aumenta el grado de signicidad de los valores con los cuales se pueden conservar y/o actualizar según la presencia de códigos que resulten de la interacción con otros universos.

En las artes, por ejemplo, la exuberante denominación del conflicto armado colombiano devino en las formas en cómo el artista nombraba la obra, algunas veces sin nombre, sin título o la no obra como un mecanismo de contra-respuesta a los medios de comunicación que estaban nombrando indiscriminadamente el hecho de violencia de las últimas décadas del siglo XX. Estos cambios o transformaciones en los nombres, los conceptos y las prácticas son comprendidos como semiosis que actualizan y conservan los discursos en los que se moviliza el artista. En esta lógica, para los artistas, la obra también tenía derecho de no ser nombrada.

Como sistema sígnico, la cultura está en una permanente transformación. Los grados de valor de un concepto u entidad que se movilizan en la cultura son la clave para comprender cómo la memoria adquiere su dimensión histórica. Los valores y los grados de signicidad que retoma el discurso histórico están cargados de datos que ha proveído el historiador desde los siglos XVIII y XIX. En el siglo XX, los historiadores toman los conceptos como unidades que se transforman con el tiempo, permitiendo así que la valoración de los mismos no solo demuestre la veracidad de los datos que le describen, sino también asuma e integre al concepto la experiencia con la que las personas interactúan con estos.

La cuestión de los conceptos guías que constituyen una historia como tal ha de ser, por tanto, planteada y respondida una y otra vez a lo largo de la historia. Esta observación no ha de hacernos caer en la trampa de un relativismo sin límites. Más bien nos sugiere que los nuevos conceptos son permanentemente desafiados y evocados por las cambiantes experiencias históricas, y que estos nuevos conceptos exigen a su vez que la vieja historia sea reescrita de nuevo retroactivamente. (Koselleck, 2004, p. 40)

Los historiadores han empezado a conceptualizar la memoria histórica de un modo que se diferencia cada vez más del concepto de historia que surgió en los siglos XVIII y XIX. En la mayoría de las reflexiones actuales se indica que la «ciencia histórica» está en crisis. Pero no sabemos muy bien qué concepto de historia es el que ha entrado en crisis. Muchos historiadores lo identifican de un modo restrictivo con un tipo reciente de «historia científica» que habría alcanzado su máximo reconocimiento en los años sesenta (Koselleck, 2004; Danto, 1995).

A partir de la década siguiente, se presentó un cambio radical de intereses en la historiografía. En vez de dirigirse hacia lo mensurable, las investigaciones de los historiadores preferirían averiguar qué es lo que siente la gente, cómo se representa el mundo, qué pasa por sus cabezas. Debido a ello, la «nueva historia» de las mentalidades, la historia cultural, la historia intelectual o la microhistoria se inclinan por la vuelta al relato, en vez de por el método analítico de la ciencia. La narración sería entonces el mejor método de componer retratos culturales y “la alternativa a una «historia científica» cada vez menos interesante.” (Ruiz, 1993, p. 1) Esta misma reflexión la hace Fals Borda en los setenta, específicamente en su trabajo de campo entre los años 1970 y 1975, cuando afirma que “la historia, en medio del trabajo del investigador, debe ser pensada, contada y producida desde la interacción con la práctica social y política” (Fals Borda, 1994, p. 53) .

Los tejidos textuales artísticos, basados en los conceptos sobre la violencia, reivindicaron la voz de las personas que no habían podido contar su historia. Las narrativas que se comenzarían a tejer desde estos textos han despertado el interés del Estado Colombiano, al punto que en la actualidad se cuenta con el Centro Nacional de Memoria Histórica.

Para este centro, al igual que la mayoría de los historiadores citados anteriormente, la memoria es histórica, es un deber del estado, consagrado así en el artículo 143 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. “La memoria es una construcción plural de acontecimientos, en las que tienen lugar visible las voces y vivencias de los distintos grupos sociales afectados por la guerra (...)” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015, p. 16)

Cuando la historia, en el lugar de la memoria, empieza a encontrarse con la forma de sentir, de representar y concebir el mundo, en palabras de Ruiz (1993) *lo mensurable* de la historia, cambia la orientación semiótica de lo que vendrá a ser el acontecimiento. Por lo tanto, el acontecimiento responderá al mundo íntimo de quien vive el suceso (dimensión semiótica) y el hecho reconocerá la dimensión verificable y cronológica de lo vivido (dimensión histórica). En esta lógica, tanto el sentido de lo íntimo en el sujeto y su experiencia de vida permitirán que se estructure el discurso para la posteridad.

Es en este momento cuando “el discurso del acontecimiento se acerca al discurso histórico” (Ricoeur, 1995, p. 15), cuando el relato comienza a ser parte de la memoria. Relatos que hablan de la configuración de lo sensible como política e historia del conflicto armado.

Tal como lo plantean Roca y Suárez (2012), en su publicación *Transpolítico*, se hace urgente y necesaria una política e historia de la memoria ante la estampida de textos artísticos que toman el fenómeno de la violencia para hacer obra en las últimas décadas del siglo XX e inicios del presente siglo.

González, en su papel de comentarista de su propia creación, expresa directamente que: “en ningún momento entendí la denuncia, nunca quería hacer obra política con denuncia, sino lo que quería pintar era el ser humano, el ser humano con dolor (...) para nada quería hacer denuncia política.”(González, 2018, p. 5). Su voz es clara y contundente sobre el lugar de violencia colombiana en las artes contemporáneas. Sin embargo, la interpretación que hace de su propia obra la ubica en un lugar de autoridad para hablar de un contexto, de un espacio, de un tiempo que está aún en desarrollo, lo cual hace pensar que su discurso es movilizadado por una memoria viva sobre lo que aconteció en el país. Ella no desea hacer denuncia, es la historia de los discursos contestatarios¹⁰⁹ lo que la impulsó, y a la obra en sí, a un acercamiento directo con la memoria, al recuerdo de lo que allí aconteció. Un escenario proclive a la experimentación en el arte.

El Estatuto de Seguridad¹¹⁰, el cual se derogó en los años ochenta en el país, permitió que germinaran múltiples manifestaciones artísticas que se volcaron a las transformaciones del escenario de guerra que se vivió durante aquella década. Pasar de un conflicto ideológico y la lucha de clases sociales que representó para el país el Frente Nacional a la resignificación del grupo al margen de la ley como mecanismo de defensa, legítimo para la cúpula de los mafiosos y dueños de los cárteles de la droga en Colombia fue un escenario de tensiones e incertidumbres con las cuales se desplegó el expresar

¹⁰⁹ Producto del estallido de la guerra en Colombia hace más de setenta años. (Fals Borda, 1994)

¹¹⁰ El 9 de junio de 1982, Turbay derogó el estado de sitio en Colombia y, con él, el estatuto de seguridad. Se denomina como la Doctrina de la Seguridad Nacional, según la cual las Fuerzas Armadas debían combatir al enemigo que amenazó los intereses nacionales del gobierno de turno de aquella época. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012, p. 32).

artístico en el país. No se buscó hacer historia, pero siendo la violencia el fenómeno al cual se referían los artistas en estos procesos de transición de poderes legales y legítimos terminó por configurar un tejido textual histórico con el cual se preservaría una futura política de la memoria. La obra se postuló como un testimonio para ella.

Los relatos de memoria, al ser reconocidos como construcciones intertextuales, suelen ser la base del historiador para cuestionar el sentido de legitimidad que pueden tener los testimonios ahí expresados. Este planteamiento se relaciona intrínsecamente con lo que esbozó el Centro Nacional de Memoria Histórica entre el 2008 y 2012 sobre la memoria histórica del conflicto armado colombiano:

(...) estas memorias se organizan alrededor de tres ejes: 1) un eje narrativo que registra el horizonte del dolor y de la crueldad humana desde el que los testigos y sobrevivientes recuerdan lo que pasó; 2) un eje interpretativo que ubica a la complicidad y el estigma como memorias emblemáticas desde las que las víctimas explican los orígenes y las causas del conflicto armado en su territorio, o sea, el por qué pasó lo que pasó; y c) un eje de sentido que registra las respuestas y recursos de las personas frente a la violencia armada con sus numerosos actos de protección, solidaridad, rescate, desobediencia y resistencia directa e indirecta. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012, p. 329)

De nuevo la interpretación, la narración y el sentido se encuentran como ejes de la fundamentación de lo que se reconoce como memoria histórica. Es compromiso de los investigadores en el área de las manifestaciones artísticas colombianas relacionadas con el fenómeno de la violencia el reconocimiento de la heterogenidad de sentidos y relatos que se aducen de los diferentes intérpretes del fenómeno, pues la obra es y ha sido siempre la configuración objetual del fenómeno en sí mismo.

Quedan preguntas aún por resolver en materia de la memoria histórica relacionada con las manifestaciones artísticas, pues aún la política de la memoria no materializaría lo que se siente por dolor, despojo, masacre, desplazamiento, pérdida de identidad, entre otros rasgos que semióticamente estructuran el sentido del conflicto armado en Colombia. Preguntas como: ¿qué es lo que recuerda la víctima? ¿qué cuenta o afirma sobre lo que

pasó? ¿por qué vivió así sin decirlo por tanto tiempo? ¿cómo recuerda lo que pasó? ¿cómo lo interpreta? ¿es deseo suyo narrarlo y darle existencia en sí? Interrogantes que dejan abierta la posibilidad de suscribir una futura política de la memoria en su dimensión histórica.

Las obras de González buscan mantener ese pasado, lo actualizan cuando entra en contacto con el intérprete. En últimas, el valor de lo coleccionado se suscribe en la práctica como *recuerdo de*, en la medida en que la artista usa diferentes textos para crear, organizando un tejido intertextual reconocido como la memoria del dolor, de lo violenta que ha sido la guerra.

Esta última reflexión es propia de la producción de González, cuando la obra parte de una imagen, una noticia de la prensa. Este recuerdo juega un papel particular e incidente en el pasado de Beatriz, que a la vez es el pasado de un colectivo; pero que por ese momento, es el pasado que aguarda la obra.

Capítulo V

A manera de conclusión: consideraciones sobre el arte, la estética y la semiótica contemporáneas. El horizonte histórico y memorial de la violencia en Colombia.

Tal como se explica en los últimos apartados, la pregunta por la historia y la memoria sigue siendo una encrucijada para el arte en general. Sin embargo se dejan algunas hipótesis de trabajo con las cuales la discusión puede enriquecerse aún más.

Se puede comenzar con la comprensión de cómo los artistas en la contemporaneidad han abierto un diálogo permanente sobre las experiencias y manifestaciones que se acercan a la configuración de una estética propia de la época. Es evidente que el primer eslabón a discutir en el excurso historiográfico que plantea esta investigación deberá estar orientado por la pregunta sobre cuál es el sentido de una estética que indaga por la comprensión de la obra, bajo el reconocimiento de la superación de esta como entidad material, y acercándose a una propuesta que exalte el valor dialéctico que tanto defendió Umberto Eco (1995): la obra como un escenario abierto e interactivo de posibilidades con su público.

El carácter estético de la memoria en las Obras de Beatriz: relaciones de y con sentido sobre un conflicto armado.

Una primera conclusión a revisar es el carácter estético de la memoria en las obras de González¹¹¹, cuando se comprende lo estético como esa capacidad de entretener un diálogo con el espectador sobre sus vivencias y experiencias de vida en el marco del conflicto. Esta estética permite la interacción con sentido, que en últimas no es más que una participación activa de quien reconoce y se identifica con las amenazas y contrariedades de un conflicto armado.

¹¹¹ Como de diversos artistas colombianos: Doris Salcedo, Óscar Muñoz, Fernando Botero, Juan Manuel Echavarría, José Alejandro Restrepo, y diferentes artistas que se han acercado al fenómeno de violencia en el país.

Para González no queda más que una aceptación de su obra como espacio donde se entretejen sentimientos y relatos de memoria con los cuales se explica la existencia del otro como de ella sí misma. En este orden de posibilidades hipotéticas, la memoria, entonces, sería un producto del entrecruzamiento de textos, conceptos y emociones de quienes viven el fenómeno, desdibujando un poco las diferencias entre el creador de la obra y sus espectadores, y afinando las relaciones de similitud entre los intérpretes de la misma, colocando a ambos sujetos en la misma categoría: intérpretes. Lotman (1996-I) se acerca a esta configuración de la memoria en la medida que la define como “la capa de recuperación de sentido que tiene toda cultura” (p. 33-37). Un mecanismo de traducción¹¹², con el cual los conceptos, en medio de sus movimientos por diversas culturas, logran construir y depurar sentidos que le constriñe su paso por otros sistemas y universos semióticos.

Pareciera bajo estos planteamientos lotmanianos que el carácter estético de la obra, el cual se acerca a un discurso memorial en el caso de la violencia, no solo se asume bajo los movimientos conceptuales entre culturas, sino también como formas de constituir espacios interactivos, de diálogo y discusión, para acercar las realidades de uno o más sujetos. Diálogos *de* y *con* sentido sobre cómo entiendo mi configuración identitaria a partir de las reflexiones dialécticas que hago sobre un otro como de mí mismo.

Es por ello que así como la memoria puede traducirse semióticamente en un proceso de identificación *del otro como sí mismo*, la cultura, al edificar su propio lenguaje natural, también se asemeja a los conceptos que provienen de otras culturas con las cuales se tejerán las narrativas que dan cuenta de su propia identidad, narrativas que se delimitarán como ejercicios discursivos de su memoria.

En el caso de la cultura del conflicto armado y la *narcocultura* de los años ochenta y noventa, las manifestaciones y obras artísticas funcionan como sistemas modelizantes secundarios¹¹³, con los cuales se toma de referencia el fenómeno de la violencia para llevar

¹¹² Definido por Lotman (1996-I) como la frontera o el buffer de traducción entre un universo semiótico (cultura) y otro. (p.35)

¹¹³ Para Lotman (1999), el lenguaje se configura a partir de sistemas modelizantes. El sistema modelizante primario responde a la sistematización del signo lingüístico, donde las unidades formales requieren de doble articulación por el carácter lineal del mismo: fono, fonema, morfema, entre otras. El sistema modelizante secundario se constituye a partir de otros sistemas de significación, diferentes a la lengua tales como lo visual, lo corpóreo, lo performático. Este sistema define las construcciones de sentido y su materialización en textos

a cabo el acto creativo, abriendo así paso a una dialéctica¹¹⁴ que se materializa en el discurso de memoria sobre la violencia en sí misma. Por lo tanto, la naturaleza del objeto de estas culturas no parte de posturas basadas en el prejuicio o solo en el acto ético del sujeto, se sustentan en el acto práctico (praxis) del hacer dentro de la lógica (semiosis) que procede del conglomerado de conceptos (textos) que esta *transporta*.

El carácter modelizante de la memoria es la base de la transformación del sentido que conllevan las obras de arte (textos), especialmente cuando el sujeto actúa también como un objeto (texto) producto de la cultura en la cual está inmerso. Esta modelización funciona de manera endogámica, cuando la intertextualidad resulta de la interpretación del acontecimiento como discurso propio del fenómeno; situación que termina por convertir todo texto que hace parte de este conglomerado en un proceso simbólico, tal como sucede en el proceso de configuración estética de Beatriz González al hablarnos de la memoria del otro y de su propia memoria personal involucrada en esa construcción plástica.

De igual manera, esta modelización puede ser exogámica cuando busca depurar sentidos que provienen de dichos textos y así (re)construir su relación sígnica con esta cultura que le acoge y le ofrece diversas posibilidades de interpretarse, logrando así que la obra no solo sea un referente de la estética que propone la artista en relación con el otro, sino también en la posibilidad de que este carácter estético termine por definir las bases semióticas de una forma de comprender la memoria en el país, situación que puede sustentarse con mayor énfasis en el caso del contra-monumento de Doris Salcedo en *Fragmentos* (2018), acercándose a la idea de la base -el piso- de una memoria del país.

En el caso de González, uno de los grandes retos estuvo relacionado con la modalización del dolor a través del color y los gestos de los personajes. Esta se dejaba entrever en los rostros y las manos de las víctimas¹¹⁵. La modelización no solo sucedió en la obra de arte, también en los medios de comunicación, en las alocuciones presidenciales cuando daban parte de los campesinos asesinados en condición de reclusión y secuestro, e incluso en los

y recursos semióticos que son inherentes a la cultura de la cual provienen: el rojo espeso de la sangre en *Cabeza con Machete* (2003) de Enrique Grau, los contrastes de texturas que cambian la forma de percibir el hecho de violencia en *Boceto para papel de colgadura* (2001) de Beatriz González, entre otros.

¹¹⁴ La dialéctica del acontecimiento que defiende Ricoeur (1996) en *Sí mismo como otro* ante la posibilidad de la configuración del sentido a través de las narrativas de la memoria.

¹¹⁵ Revisar *Máteme que yo ya viví* (1996) y *Las Delicias* (1996)

informes de las organizaciones no gubernamentales, tales como el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica titulado *Basta Ya* (2013). El dolor se *gestualizó* a través de estrategias cromáticas de colores contrastantes (figura – fondo en el caso de González). El dolor se había convertido en una metáfora, de carácter intertextual, que se podía advertir en los pie de página que describían la fotografía de la madre llorando¹¹⁶, o el nombre de la obra el cual otorga pistas del por qué la mujer se cubría los ojos en *Población Civil* (1997), *El Paraíso* (1997) y la serie *Las Delicias* (1996)¹¹⁷. Vale la pena citar a la artista en este punto: “No había visto el dolor, no había visto la tragedia, así como cuando se corre la cortina y entonces puedes ver la realidad y el dolor tan grande que estaban causando” (González, comunicación personal, 2018).

La conceptualización de los rasgos distintivos: verbales, visuales, corpóreos y performáticos del dolor se convirtieron en la episteme del objeto con el que se puede significar el relato de memoria personal como colectivo. Estos rasgos, como recursos semióticos, permitieron el entrecruzamiento textual entre la obra de arte, el reportaje gráfico, la noticia y otros textos que fueron requeridos para evidenciar las narrativas de la memoria que comenzaban a dar pistas de cómo se significó el dolor en la comunidad.

¹¹⁶ Ver imágenes de recortes de prensa del tablero 11.

¹¹⁷ Ver tablero 14.



Población civil (1997)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo. 160*45 cms



El paraíso (1997)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo. 160*45 cms



Algunas obras de la serie *Las Delicias* (1996)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo.

En esta instancia, el sistema de modelización permitió que la memoria tuviera forma no solo verbal, sino también visual, oral y gestual. Las narrativas de la memoria que hablan del dolor están tejidas por los gestos, los colores, los titulares de prensa, los nombres de las obras, los personajes representados, las metáforas plásticas dispuestas en las obras y todo texto que diera cuenta de cómo se ve, cómo se escucha, cómo se registra y cómo se *gestualiza* el dolor en el otro. Para ello se entiende la modalización semiótica como conceptualización de las emociones en el arte.

La conceptualización es el mecanismo con el cual el sistema del arte permitió la delimitación histórica de su discurso, específicamente con el que aborda el concepto como materia de creación. La conceptualización, desde el punto de vista semiótico, reorientó la discusión historiográfica dado que permitió cuestionar el sentido del hecho histórico para darle paso al acontecimiento como unidad de análisis de este discurso¹¹⁸. Por ejemplo, esto se observa en el caso de la masacre en la vereda Las Delicias – Puerto Leguízamo en el departamento del Putumayo (Colombia), dado que este escenario se asumió como espacio de reflexión para la creación de la serie *Las Delicias* (1993) de González. Esta relación semiótica entre el hecho y la obra activa la memoria de lo que ahí aconteció, proporcionando así una forma narrativa¹¹⁹ que termina configurando el sentido y la materia del dolor en sí mismo.

Tal vez por ello no es fortuito que la maestra González afirme que su obra no pretende ser memoria de un algo, más no desconoce que esta haga parte de un sistema de signos e imágenes con las que se puede materializar ese algo. Por ello, Beatriz llama a este discurso *la memoria del dolor* como un acontecimiento que da cuenta de qué tan violenta ha sido la guerra en el país. Una forma de otorgar existencia a esos sentimientos y emociones de los sujetos que han sido silenciados por el llanto y la pérdida.

Es por esta última aseveración que se insiste en la identificación del *arte como presencia indéxica* (Malagón, 2010), pues no es fortuito el primer plano de un rostro cubierto con las manos en cuadro de la artista. Este plano, los colores y texturas con las que crea la obra

¹¹⁸ Ricoeur (1995) plantea el acontecimiento narrativo como una posible salvedad ante la configuración de un discurso historiográfico de carácter inexorable donde se antepone la verosimilitud ante la veracidad del hecho como unidad de análisis.

¹¹⁹ Relatos plásticos, visuales, verbales, sonoros, que se entretajan para dar cuenta de lo sucedido.

funcionan en calidad de huellas o receptáculos de evidencia de un llanto, el cual se entiende como una acción encarnada y visceral del otro, como el dolor del otro plasmado en el lienzo. Más allá de esta estructura textual de esta emoción, se encuentra la forma de signar el dolor. Su sentido es construido desde el gesto de ocultar el rostro con las manos, de protegerse la mirada del otro, de pasar de una acción casual a un espectáculo mediático para sacar la *chiva noticiosa* antes que la competencia. Beatriz se proyecta en su espacio de creación: la víctima. Desde ahí se postula para crear un ejercicio contestatario frente a la mediatización del gesto que signa este dolor.

Ahora bien, tampoco se debe desconocer que el dolor también toma forma en otros discursos. Por ejemplo, cuando se verbaliza en las palabras del presidente de turno para abrir y cerrar alocuciones, tal como sucedió con el ex-presidente Ernesto Samper y el desconocimiento del conflicto que este profirió días después de los atentados en la vereda Las Delicias (Putumayo – Colombia). Todas estas manifestaciones del lenguaje conforman rasgos que entretujan la semiosis con la que se conocerá qué es el dolor en medio del conflicto armado colombiano para cualquier persona en el futuro.

El dolor, como sentido inherente a la guerra, es materializado en acontecimiento a través de la noticia, la alocución presidencial y por lo tanto la obra, y así, todos estos textos, terminan por construir una nueva narrativa con la que se construye el discurso de la memoria. Un discurso que no es ajeno a la condición sincrónica de la historia misma, pero que no desconoce el sentido de los relatos como prácticas inherentes al acontecimiento narrativo del cual se produce el fenómeno en sí mismo. Un acontecimiento que le conduce a este sistema modelizante con el que se teje la intertextualidad de la violencia y otros sucesos de la vida cotidiana en Colombia: el despojo, la pobreza, ente otros.

En este orden de ideas, la memoria histórica en Beatriz González es el resultado de una relación intertextual y narrativa basada en la materialización de lo que significa la violencia para los colombianos, relación que se fundamenta a través de rasgos que históricamente funcionan bajo la lógica de una *concordancia discordante* (Ricoeur, 2004, p. 67; Ricoeur,

1996, p. 140) de emociones y sentimientos sobre el hecho de violencia¹²⁰ y la cual termina por dar forma al conflicto armado.

Para Beatriz, el relato se toma como punto de partida con el cual se comprende cuál será el lugar de la memoria en la constitución de un discurso histórico. Ella asume ser parte de una comunidad que se expresa ante el silencio que ha ocasionado el hecho de violencia. La artista recoge la acción de relatar como una acción propiamente de lenguaje, inherente al ser humano y reconocida como práctica necesaria en un país que ha vivido en guerra.

Para ella¹²¹, relatar implicó reconocer aquella tradición oral con la que los pueblos concedían y transmitían todo su conocimiento como formas que detallan su experiencia como memoria personal y la del conflicto en sí.

Breve discusión sobre el lugar del concepto *lo contemporáneo* desde los estudios semióticos, estéticos y artísticos: la textualidad y multimodalidad de la obra.

Retomando el propósito de este apartado, una segunda conclusión estaría enmarcada en el actual lugar de tensión, vigente y no finiquitado aún, para comprender el carácter de *lo contemporáneo* en la obra desde los estudios semióticos, estéticos y artísticos.

Por lo tanto, se hace necesario abrir esta discusión con una reflexión sobre los cambios que ha tenido la esfera del arte en cuanto sistema de producción simbólica y como parte del tejido discursivo y semiótico con el que se acerca a una comprensión de la memoria del conflicto. Al parecer la clave de esta discusión está en la relación intrínseca que posee el valor indexical de la obra como sustrato que cuestiona el abordarla solo como un ejercicio que remite a un *concepto específico*¹²² y dejando a un lado la posibilidad de reevaluar *el*

¹²⁰ “(...) se debe poder definir la continuidad *mnémica* sin referencia a lo mío, a lo tuyo, a lo suyo. Si se pudiese hacerlo, nos habríamos liberado realmente del rasgo de pertenencia mía, en una palabra, de lo propio como de sí mismo” (Ricoeur, 1996, p. 130)

¹²¹ Comunicación personal con la artista, 01 de junio de 2018. La entrevista completa puede encontrarla en los anexos de este documento.

¹²² Un ejemplo de ello es remitir la obra de González como la representación del dolor en medio del conflicto.

*lugar del obra como concepto*¹²³ en cuanto logra configurar una estética relacional entre el artista y sus espectadores, quienes en últimas son intérpretes del fenómeno del cual refiere la creación misma.

Otra discusión que se trae a colación en este punto se detalla en los cambios histórico-artísticos entre la modernidad y la contemporaneidad, donde se logra entrever cómo esta misma coyuntura, desde un punto de vista semiótico, presenta un grado de tensión donde el propósito no es diferenciar la modernidad de la contemporaneidad, sino en qué medida la transición entre ellas aportó significativamente a la comprensión del concepto como la base de creación del artista.

En principio, la modernidad se caracteriza por la experimentación de los estilos como actitudes de cuestionamiento ante la irrupción de un arte tradicional o imitativo, a la vez que se comprende como una narrativa vinculada a las vanguardias con las que el artista se ha identificado en el transcurso del siglo XX, como es el caso de Beatriz con sus acercamientos estilísticos al expresionismo. Así, el estilo, como lo defiende Renato Barilli (2014), termina por ser reconocido como una forma de organizar el mundo del artista: desde la afiliación a unas técnicas como la forma en la cual se puede comprender simbólicamente un momento, hecho, acontecimiento o suceso del cual parte el artista para llevar a cabo su proceso de producción pictórica. Una fenomenología de los estilos que desencadena una arqueología del proceder del artista en la medida que el lienzo es el soporte donde llevará a cabo un ejercicio de conceptualización sobre lo que comprende y entiende, es decir existe, para él como para el otro.

Es evidente, sí. El estilo fue uno de los rasgos característicos de la modernidad, pero su reformulación implicó comprender que este ofrece otras posibilidades, en materia intertextual, de comprender discursos que se salen de la esfera del arte con el fin de definir –signar– el discurso de otras esferas o universos existentes, tales como el de la memoria de un conflicto. Aquí el estilo será una estructura semiótica con el que se pinta la memoria de

¹²³ Un ejemplo de ello es comprender que la obra es un escenario de tensiones donde la artista se refleja en el otro y viceversa. El otro puede ser ella misma, la víctima, el victimario, el espectador, todos ellos, en últimas, intérpretes de lo que ahí –la obra– se dice: el dolor, la desesperanza, la pérdida de identidad entre otras metáforas encontradas en el análisis semiótico e histórico propuesto.

un pueblo que está tratando de comprender *qué, por qué y cómo* aconteció todo lo que aconteció en materia de discusión histórico-social de la violencia en Colombia.

Beatriz no es ajena a este planteamiento, pues se formó en una escuela de bases modernistas¹²⁴ pero sus intereses han estado permeados por las emociones que le movilizan al acto de creación, un ejercicio de orden indexical de las emociones de un *otro* y que terminan por acercarla a una acción más contemporánea, más reflexiva de sí misma como una forma expansiva *hacia y para el otro*, una trayecto que busca *vincular al otro*. No estamos ante una obra estática, estamos ante una obra abierta, citando a los diversos autores que hasta el momento han sido referenciados en este manuscrito, especialmente, en palabras de Jimenez (2005), citando a Morris Weitz (1916), “el arte es un concepto potencialmente abierto, apertura que permitía anticipar en lo sucesivo el <carácter muy expansivo, aventurado, del arte> y absorber eventualmente <sus incesantes cambios y nuevas creaciones>” (2005, p. 186).

Tomar la confrontación del estilo como una proposición teórica que estructura la obra de arte en medio de esta tensión entre la modernidad y la contemporaneidad posibilitó que el análisis de la construcción del sentido se relacione con la predominancia de categorías formales en el arte para la comprensión del por qué usó esa estrategia dentro de la obra y no otra¹²⁵, de qué manera estableció relaciones de interacción, específicamente comunicativas y sociocontextuales, con los sujetos intérpretes y los fenómenos situados en el entorno de la obra.

Es así como poco a poco, Beatriz fue tomando su propio estilo, fue encontrando su propia narrativa, aquella que se delimitó en diversas estrategias semióticas: el uso del colores fuertes y contrastantes, las figuras sin volumen, el uso de materiales industriales –pintura

¹²⁴ Sus producciones artísticas iniciales, adaptaciones de obras de arte internacional, dejaron entrever ese vínculo con la pintura moderna: La rendición de Breda (1963), una versión del original de Velásquez con la cual comenzó su carrera de cuestionamientos a las formas de hacer arte en el país.

¹²⁵ Como la estrategia cromática en Beatriz con la cual logró acercarse al Pop Art como un escenario que se contextualiza en el pleno proceso de conformación de la sociedad de consumo y la aparición de la cotidianidad empastada, empaquetada y producida al vacío. Posturas que buscó revertir y contrarrestar como una manifestación que confrontó la esencia del estilo en sí (el consumismo) y denunció cómo -especialmente la víctima- se cosifica en medio del conflicto abordado por los medios de comunicación.

industrial aplicada por soplete-, y claro está, la iconografía¹²⁶ con la que dibujó el lado desmedido de la cultura de masas en Colombia. Para ella, los episodios de las páginas sociales, la crónica roja: las escenas ingenuas pintadas en los buses intermunicipales, las estampas coloridas de los santos populares, las cortinas, las papeles decorativos y las laminillas de cromos de venta en el Pasaje Rivas (Bogotá) fueron algunos de los medios y soportes con los que se edificó esta narrativa. Una narrativa que no contemplaba el valor de uso de estos materiales de creación, sino, por el contrario, terminó por configurar su estilo contestatario frente a la masificación del hecho de violencia que se registraba en los medios de aquella época.

Es en este punto donde la artista ha logrado configurar una forma de expresar, y posteriormente indexicalizar, las emociones con las que se configuró el dolor, la desesperanza, la pérdida y el hecho de violencia en Colombia. Podía ser un tanto brusco, dado que su estilo se relaciona formalmente con la producción de una cultura de masas, pero Beatriz encontró en este mismo lenguaje, la vía, el camino, la narrativa idónea para indexicalizar todas las emociones que contrajo de una “sociedad desmedida, no cursi” (González, 1995, p. 4) que ha vivido por más de medio siglo en guerra.

Desde los estudios semióticos e históricos, con el fin de comprender la indexicalización del arte, como oportunidad de caracterizar la obra en el marco de *lo contemporáneo*, se hace necesario preguntarse por la incidencia del artista, en términos de actos de habla configurados en los recursos pictóricos dispuestos en el cuadro, dado que estos pueden propiciar unas dimensiones taxonómicas con las que no solo se lleva a cabo el acto creativo, sino el acto de hacer memoria: la práctica del artista en relación con el entorno (*praxis*), las emociones que disponen cada uno de los intérpretes de la obra (*poesis*), las creencias con las que contempla el objeto (*dogma*), los saberes previos (*doxa*) o miradas informadas y cognitivamente ya configuradas, y la determinación de las imágenes que puede concedernos un conocimiento (*episteme*) sobre el fenómeno. La artista se acerca a todo este proceso signándolo sobre una base de existencia la cual, en principio, sería el arte

¹²⁶ La cual, en últimas, termina siendo el producto de la indexicalización del conflicto en la obra.

mismo, pero que más adelante puede transferirse¹²⁷ a otros universos o formaciones culturales como la comunidad, el estado y hasta los medios de comunicación.

Tampoco se debe desconocer al intérprete de la obra, pues este sujeto como entidad es la pieza fundamental para entender esta estética relacional que nos propone la obra de González, y que sin duda alguna también está presente en otras producciones que se acercan al tema de la violencia en Colombia¹²⁸. Es el relato de Beatriz, también, aquel que configura al otro: sus creencias y los valores con los que se acerca cada sujeto a las imágenes de la violencia. Es pertinente señalar que estas valoraciones son necesarias en la configuración del sentido de lo violento que ha sido el conflicto aún vigente en el país, más aún cuando esta configuración depende del tejido textual sobre la violencia en sí y su desencadenamiento en prácticas cotidianas como la desconfianza, el sentido de desarraigo por lo propio, “la prensa y sus representaciones del despojo” (Pardo, 2017) , la acción mediática como forma de control en la configuración de la identidad en los ciudadanos y la pérdida de esta última en las víctimas del conflicto.

Se debe apreciar el sentido de la expresión artística desde las relaciones que esta sostiene con otras textualidades que hablan del fenómeno en cuestión. El valor de la obra se libera (apertura) a través de la interpretación que realizan todos los participantes y consiste en la construcción del tejido textual histórico de lo que ha significado la violencia de la guerra para los colombianos a través de los parámetros estéticos, por ejemplo los que propone Beatriz, para llegar a planteamientos nucleares de lo que ahí acontece, por ejemplo, las alteridades del conflicto: víctima – victimario.

Tal vez por ello la acción del curador, como figura destacable en los procesos creativos de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, se posiciona como legítima con el fin de aceptar la acción incidente de este discurso en la constitución de lo que se conoce como historia de la violencia y su relación epistémica con el conflicto armado colombiano de

¹²⁷ Utilizando el término de la transferencia semiótica (buffer en Lotman, 1996) para (re)significar otro universo yuxtapuesto a este.

¹²⁸ El ejercicio curatorial realizado en publicaciones como *Arte y Violencia en Colombia desde 1948* del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1999) y *Transpolítico: arte en Colombia 1992-2012* (Roca & Suárez, 2012) son algunas de las referencias que evidencian proyectos artísticos como formas de interacción y participación de un público que no solo reconoce la violencia en la que está inmersa el país, sino que la siente, la vive, se convierte en una experiencia para el sujeto. Una experiencia que va de la interacción puramente física, fisiológica y material hasta un ejercicio simbólico y comprensible del fenómeno mismo.

finales de siglo. El tejido histórico es entendido aquí como hilo textual de diferentes conceptos y valores, basado en los relatos visuales de la artista, con los que se promueve un discurso sobre la violencia, e incluso la resignificación de esta. El curador organiza el discurso, lo sistematiza cronológica y conceptualmente hablando. Esta figura es la voz consultada que teje cada texto artístico y mediático que habla de la violencia en Colombia (Medina, 1999; Riaño, 2003; Ponce de León, 2005; Suárez y Roca, 2012; y González, 2018).

Para ello, el entendimiento de la obra como un texto se convierte en pieza clave para atender interrogantes diversos: ¿cómo los investigadores en semiótica se han interesado por el desarrollo de un método de análisis de carácter histórico que dé cuenta de cómo se abordan problemas como la modernidad y la contemporaneidad en el arte? ¿De qué manera la configuración del sentido desde los estudios semióticos incide –e insiste– en una revisión ontológica del quehacer histórico y artístico para la comprensión de una realidad específica?

El desarrollo de la identidad de los lenguajes plásticos-visuales y sus respectivos estilos¹²⁹ implica¹³⁰ la transformación o instauración de un nuevo paradigma en la naturaleza del arte, en el cual como condición de creación se requiere de la idea, enunciado o concepto en el contexto de una estética crítica y semiótico-analítica de los términos.

Para reconocer la construcción del relato de memoria en los textos artísticos de finales del siglo XX, se ha tenido en cuenta el discurso de esta artista, con el cual se ha buscado reconstruir rasgos categoriales, que a manera de narrativas, terminan por conceder la estructura del análisis de la obra, partiendo con el reconocimiento de los sistemas de significación y la organización multimodal del objeto.

La caracterización de los modos presentes en la obra permite identificar las estrategias semióticas que materializan el acontecimiento visual-pictórico y plástico. La multimodalidad discursiva, “cuyos recursos y sistemas de signos amalgamados, potencian

¹²⁹ Los cuales tienen su condición de existencia en la *autorreferencia*, inicialmente formal, y posteriormente temática o contextual.

¹³⁰ Teniendo en cuenta la ruptura establecida por el impresionismo hasta 1917 con la instalación de La fuente de R. Mutt (Marcel Duchamp) en pleno siglo XX.

la cognición social a través de los medios masivos de producción” (Pardo, 2007, s.p.) se instala en la obra de arte, por voluntad del intérprete -ya sea en el rol que este se encuentre- para organizar el discurso a través de la lógica proveniente de los juicios de valor y el esquema taxonómico que aporta y es predominante en la obra.

Por último, para finiquitar este apartado, también se hace necesario reconocer cómo se construye el sentido de la memoria en la delimitación de un discurso histórico para la posteridad. La memoria del conflicto armado colombiano es contada por todo tipo de texto que toma de referencia el fenómeno para materializarlo en términos de discursos: orales, escritos, visuales, plásticos, corpóreos, entre muchos otros sistemas de significación que el intérprete utilizó para llevar a cabo este cometido.

Este hilo textual, constituido por un fenómeno situado de referencia como ha sido la violencia en el país, permitió que se configurasen relatos de memorias. Donde no se comprenden diferentes tipologías del conflicto o la violencia en el país, sino que estos están delimitados por un carácter histórico (periodos) con los que se identifica el sujeto en medio de la interpretación que le implica la obra. En ellos se sugieren formas e imágenes que el conflicto proyectó durante décadas en Colombia. De ahí que la violencia –y no las violencias- se haya estructuralizado (Pecaut, 2001) en las prácticas cotidianas. Lo que hizo Beatriz fue una propuesta de arte de y con las emociones de la gente, una forma de contestar estas imágenes proyectadas que incidían – y aún lo siguen haciendo en la actualidad- en la forma de sentir, de signar la realidad misma. “La obra de arte sirve como reflexión histórica”, tal como lo asegura en las últimas entrevistas concedidas al diario El País de España sobre su exposición *Beatriz González: 1965-2017* llevada a cabo en el Museo Reina Sofía durante el 2018.

No se puede desconocer que este hilo textual también requiere de los textos y las voces que abordan los ataques a la población civil y las lógicas del escenario bélico en los mapas y cartografías que dejó la violencia. Textos que dieron lugar a la estructuración del discurso histórico social establecido en tres fases o momentos cronológicos por los historiadores del conflicto: los violentólogos¹³¹.

¹³¹ Revisar capítulo 1 de este documento.

Los asesinatos selectivos y las muertes menos visibles¹³² fueron para González una forma de encontrar el sentido a la violencia en medio de la guerra, un sentido ironizado por ella:

Sí, en un principio fue solo la búsqueda de ese sentimiento (sentimiento para la creación sobre la violencia), 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 120 soldados y se llevaron a 60 y los mataron, me parece que era ese el número, no estoy ya segura, pero de todas maneras en ese momento lo hago a manera irónica. ¿Las delicias? de delicia no tenía 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 Jojoy. (González, comunicación personal, 2018, p.2)

Y, así, nominalizarlos, darles existencia a través de la obra. Masacres pensadas estratégicamente como *Las Delicias* y la presencia del intérprete -artista- en el lugar de los hechos termina por conceder la posibilidad de crear una realidad debidamente simbolizada a partir de su actuar visual y plástico. La sevicia y la tortura con la que se degradó la guerra política e ideológica de los noventa entre los órganos gubernamentales y las guerrillas al margen de la ley terminaron por sembrar la duda en el juicio de veracidad de fuentes informativas como los medios de comunicación. El ciudadano, como Beatriz, comenzó a realizar su propio trabajo de campo en el cuestionamiento de estos hechos y su representación mediática.

González no fue ajena a esta inquietud, pues en ella siempre hubo un proceso de transcodificación semiótica entre la fotografía del diario y la obra en sí. No obstante, dejó de constatar la necesidad de cuestionar esta transcodificación a través de la dureza del trazo y la gestualidad de la víctima en la obra, en la medida que fue selectiva con respecto a los rasgos que semióticamente aportarían a la configuración del dolor como el sentido original y primario.

En este punto existe una diferencia entre la fotografía del diario y la obra, dado que se ha generado una metáfora plástica con la que se trasladó el sentido de un objeto a otro,

¹³² Hechos históricos reseñados por los historiadores del conflicto armado mencionados anteriormente.

permitiendo así la re-significación de la escena y materializando un acontecimiento discursivamente nuevo: el dolor como lo que identifica a la víctima, su identidad, más allá de cómo el medio de comunicación lo difundió para sus fines comerciales.

Es necesario traer a colación la reflexión que *Auras anónimas* (2009) nos propone, pues en esta se narran las desapariciones forzadas a través de la *iconización* de la figura del carguero¹³³. Cada desaparición y la no identificación del cuerpo de la víctima llevaron a González, junto a Doris Salcedo, a encargarse de las urnas de víctimas sin nombre como un proyecto de recuperación del Cementerio Central de Bogotá. La necesidad de otorgarle una identidad a quien no tiene identidad termina por materializar el discurso, nominalizar lo inexistente. ¿Acaso no hay una intención crítica como accionar político? Así mismo, como se le dio forma al desplazamiento forzado en *Apocalipsis camuflado* (1989), donde el desarraigo, la nostalgia y la humillación yacen en el cuerpo que reposa en el suelo; o el despojar la vida y caminar sobre el otro como se prueba en la diagramación del cuadro a dos niveles en *Entreacto* (1994); los ataques a bienes civiles y el sabotaje en *Descendimiento con palma bayoneta* (1992), *Boceto de dolores* (2000), *Pesca Milagrosa* (1992)¹³⁴, así mismo y reiterando el acontecimiento para comprenderlo, Beatriz relató su intimidad sobre lo que vivía y sentía.

Walter Benjamin (nos recuerda que el espacio de creación cuestiona la sincronicidad lineal de la obra, su temporalidad, en la medida que el sentido se construye en diferentes direcciones y tiempos, los cuales son motivados por el fenómeno situado y permitiendo así que todo tiempo y espacio que se quisiera registrar converge en una narrativa propia del objeto (texto artístico): un principio y un final inherentes a la obra en sí.

La violencia para los artistas colombianos nunca fue un hecho lineal, siempre se tomó como fenómeno de partida para la creación; y las múltiples manifestaciones discursivas y narrativas visuales y plásticas que de ahí salían, como proyectos de obra, terminaban por constituirse en unidades de análisis del historiador para escribir la historia en sí. El

¹³³ *Cargueros* (2003) fue una de las primeras producciones que llevó a cabo González para la nominalización de aquello que había perdido identidad, como la víctima del conflicto, como una metáfora plástica que resignificó el lugar del carguero, quien en Colombia pleno siglo XIX llevaba día a día, sobre sus hombros a personas vivas por caminos de trocha, para cien años después ser aquel que carga muertos que han sido mutilados en sus extremidades como mecanismos de despojar la identidad de la víctima.

¹³⁴ Ver tablero 15.

fenómeno, al asumir el papel del hecho discursivo, se reviste de una fuerza expresiva inherente a su existencia a través del color, la forma, la textura, y cualquier otro recurso formal con el que se produce sobre el lienzo. Sumado a esto, la semiosis con la que se concibe la obra se fortalece en la medida que las imágenes proyectadas son más que entidades retóricas, que figuran como elementos de conocimiento sobre un algo que hace trascender la vida de quien las interpreta.

En la filosofía de Benjamin, la imagen (Bild) no representa un mero recurso retórico para ilustrar o enfatizar una idea; tiene, más bien, una fuerza expresiva propia, un potencial derivado del hecho de que su forma y su contenido están intrínsecamente unidos. Teniendo en cuenta que el pensamiento benjaminiano es sustancialmente figurativo, se contemplaron los diferentes aspectos, relacionados entre sí, del recuerdo y la memoria considerando las imágenes pertinentes, esencialmente espaciales, que Benjamin utiliza. (Pinilla & Rabe, 2010, p. 290)



Apocalipsis camuflado (1989)
Óleo sobre lienzo
150 * 150 cms



Boceto de Dolores (2000)
Beatriz González
Carboncillo sobre papel 21 * 28 cms



Descendimiento con palma Bayoneta
(1992)
Beatriz González
Óleo sobre lienzo. 115*180 cms



Entreacto (1994)
Óleo sobre lienzo
240 * 55 cms

Para explicitar los recursos operativos que dan cuenta de esta narrativa del discurso visual - plástico, se tomaron los planteamientos de la semiótica visual contemporánea con el fin de reconocer estos recursos instalados en el texto artístico no son más que signos indexicalizados de la experiencia de un pueblo. Esta línea de estudio se destaca por el reconocimiento del intérprete y sus múltiples manifestaciones de rol en el escenario social y cultural. Según esta perspectiva, la tarea del artista consistiría en representar el objeto y decidir de qué manera se quiere acerca al otro (o no hacerlo), por tal motivo se interpela la creación como un acto sensible de lenguaje que implica su propio sistema modelizante de significación para crear relatos: *la memoria de un algo*. La organización categorial del recurso semiótico visual busca la disposición ordenada de los elementos en una obra para responder al problema de cómo se debe abordar el proceso de composición y cómo afecta la distribución de los objetos en el resultado final: *la obra como experiencia de vida*.

Para lo anterior, se aborda el tema de la percepción humana como factor relevante al momento de identificar el significado de un texto. En este se destacan elementos como los colores, contornos, texturas, tonos y proporciones relativas (diagramaciones) para crear un significado que muchas veces puede ser colectivo y compartido, pues la información visual tiende a ser una forma definible de la experiencia, a través de símbolos o mediante la experiencia compartida del entorno o de la vida: “El significado depende de la respuesta del espectador que modifica e interpreta a través de sus propios criterios inter-subjetivos.” (Dondis, 1973). El carácter social de los signos es fundamentado a través la comprensión de su condición ontológica en la escena donde se vive la violencia, pues es el sistema de significación con el que se construye el relato de memoria en la obra, y posteriormente, se toma como la unidad de análisis para la configuración del discurso histórico sobre el fenómeno.

La violencia, entonces, se reconoce como un fenómeno estructural de la cultura en Colombia, no por el hecho de que el historiador lo afirme de esta manera, sino por la materialización de la comunicación a través de la apropiación que cada intérprete interioriza a través de su proceso de significación, empezando con el primero de ellos *la percepción sensorial y la representación de los códigos* abordados por esta capacidad fisiológica de definir lo violento: el contraste cromático, la densidad y textura del trazo que deja el pincel, los volúmenes planos de las figuras. Es así como el signo conserva una

entidad dual entre la categorización de su condición fisiológica-cognitiva y social-cultural en la configuración del hecho histórico.

Por ejemplo uno de los signos más frecuentes en las obras de Beatriz es la tensión. Esta hace referencia a la carencia o abundancia de estabilidad, a lo complejo, a la falta de equilibrio y regularidad. En su proceso de creación, los elementos que despiertan más atención, son los que generalmente tienen más tensión: el cambio brusco de colores entre una figura y otra. En la teoría de la percepción, el valor de la tensión depende de cómo se use en la comunicación visual, de su propósito y de cómo se refuerza su significado para lograr una interpretación y comprensión de lo diagramado.

La ley de agrupamiento, comprendidas como procesos de diseño y producción de las formas regulares e irregulares, implica diversos niveles de fuerzas de atracción y tensión. Esta es influenciada por aspectos como el contorno, el tamaño, la textura y el tono.

Finalmente, cabe decir que la configuración de la memoria como un relato y su tránsito a la denominación de un discurso histórico sobre el fenómeno, requiere de una reflexión semiótica en todas sus instancias modales: visual, pictórica, performática, sonora, audiovisual. Dadas las circunstancias con las que se produce la información en la actualidad, es responsabilidad de los investigadores de la historia comprender cómo estos relatos multimodales terminan construyendo el sentido de la violencia en el arte colombiano.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, R. (Noviembre, 2003) La frontera mitológica y su guardián. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2. Recuperado el día 08 de noviembre de 2014, de <http://www.ugr.es>.

Aladro Vico, E. (2007) Metáforas e íconos para transmitir información. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 12. Madrid, España.

Alegría, F. (1974) La cultura de la resistencia. Marta Traba 1973. En: *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, pp. 49-80

Álvarez, W. (2011) Cronotopos y dinámica enunciativa en los modos particulares del discurso artístico-visual. *Nexus Comunicación*, 10. Recuperado el 18 de febrero de 2014, de <http://cms.univalle.edu.co/revistasunivalle/index.php/nexus/article/view/1382>.

Augé, M. (1992) *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa editorial.

Bajtín, M. (1998) *Estética de la creación verbal*. España: Editorial Siglo XX.

----- (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1991) *Teoría y Estética de la Novela*. España: Taurus Humanidades.

Barei, S. & Aran de Meriles, P. (2003) El texto artístico en el texto de la cultura latinoamericana. *Entretextos*, 2. Recuperado el 31 de julio de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1332930>

Barthes, R. (1987) “La muerte de un autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

----- (1993) *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1965) *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Fotografía GG.

Calabrese, O. (2001) *Cómo leer una obra de arte*. Madrid: Editorial Cátedra Signo e Imagen.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2012) *Basta Ya (1948-2012)*. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>

----- (2015) La caja de herramientas para gestoras y gestores de derechos humanos, DIH y memoria histórica. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll2/id/53/rec/9>

Courtés, J. (1995) *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Ed. Gredos.

Danto, A. (1995) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós Transiciones.

De La Rosa, A. (Enero – Junio, 2006) Las figuras retóricas visuales: apuntes para explorar la metáfora visual. *Habladurías*, 4. Cali: Programa Editorial, Universidad Autónoma de Occidente.

Dominguez, J. (2014) *El arte: entre la memoria y la historia*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Ducrot, O. (1988) *Polifonía y Argumentación. Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.

Echandía, C. (2001) La violencia en el conflicto armado durante los años noventa. *Revista Opera*, 1, 1. Bogotá: Programa Editorial, Universidad Externado de Colombia.

Eco, U. (1968). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial GG.

----- (2005) *Obra Abierta*. Planeta-Agostini. Consultado el 11 de mayo de 2018.

Escamilla, J. (1998) Características discursivas del graffito en Barranquilla. *Discurso, proceso y significación*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.

Erazo, R. & Lalinde, G. (2002) *Análisis Semiótico del dibujo animado "Pokemón"*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.

Fabrizi, P. (1999) *Táctica de los signos*, Barcelona: Gedisa Editores.

----- (2004) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

Fals Borda, O. (1994) *El problema de como investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo.

Fairclough, N. (1995) *Critical discourse analysis: The critical study of language*. New York: Longman.

Forceville, C. (2006) Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. En Kristiansen, G., Achard, M., Driven, R. & Ibáñez, F. (eds.) *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*. Berlín: Universiteit van Amsterdam.

Foucault, M (1999) *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós.

Gómez, N. (s.f.) *Violencia (1962)* Bogotá: Biblioteca virtual del Banco de la República de Colombia. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia>

González, B. (2018) *Comunicación personal*. 01 de junio de 2018. Medellín: Universidad de Antioquia.

----- (2014, 29 de septiembre) *Beatriz González, de la sonrisa al dolor*. El Tiempo.

----- (1962-1984) *Exposición Retrospectiva*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO.

----- (1984) *Beatriz González, una década 1980-1990*. Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.

Guash, A. (2002) *El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2005) La crítica de arte moderna y posmoderna. *Artes. La Revista*, 9, 5. pp. 29-41.

Halliday, M. A. K. (1986) *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (1982) *Logical investigations*. London, 1979, 2.

Jakobson, R. (1981) *Dialogues, Flammarion*, Trad.: Lingüística, poética, tiempo, Crítica, 1981. México: GG Editorial.

Jelin, E. (2017) *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

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

Koselleck, R. (2004) Historia de los conceptos y conceptos de historia. *Ayer*. 53 (1), pp. 27-45

Korstanje, M. (2008) La antropología de la imagen en Hans Belting. *Revista Digital Universitaria UNAM*. 9 (7), pp. 4-10. Recuperado de:
<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art50/art50.pdf>

Lakoff, G. & Johnson, M. (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Lotman, I. (1996-I) *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, España: Ed. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia.

----- (1996-III) *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, España: Ed. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia.

----- (2011). *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid, España: Ed. Akal.

López, W. & Puentes, M. (1999) *Cómo leer una imagen: lectura de diez pinturas colombianas*. Bogotá: Editorial UNAD.

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

Martínez, M. (2005) *La argumentación en la dinámica enunciativa del discurso*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.

----- (2009) *La orientación social de la argumentación en el discurso: una propuesta integrativa*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.

----- (2012) *Modelo de correlación entre prácticas sociales humanas y los usos del lenguaje. Propuesta de dinámica social enunciativa*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.

----- (2013) Los géneros desde una perspectiva socio-enunciativa. La noción de contexto integrado. *ALED*, 13, 2. Recuperado el 20 de octubre de 2014, de <http://aledportal.com/descargas/13-2.pdf>.

Metz, C. (1972) *Más allá de la analogía de la imagen*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Moreira I. & Chaves, D. (2002) *Graffiti en la Universidad del Valle: Una aproximación desde el análisis crítico del discurso*. Cali: Universidad del Valle.

Ordoñez, L. (2013) El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*. Diciembre de 2013, (1), 233-242.

Ortega, F. (2008) Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento. *Revista Universitas Humanitas*, 66, (jul-dic), 31-56.

Ortiz, M. (2011) *La Metáfora Visual Incorporada: Aplicación de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria a un Corpus Audiovisual* [tesis doctoral]. Universidad de Alicante. Recurso digital. Recuperado de www.eltallerdigital.com.

----- (2011) *La Metáfora Visual Corporeizada: Bases Cognitivas del Discurso Audiovisual*. Zer, 16, 30. Alicante: Programa Editorial, Universidad de Alicante.

Pardo, N. (2005) Representación de los actores armados en conflicto en la prensa colombiana. *Revista Forma y Función*, 18. Recuperado el 24 de octubre de 2014, de <http://www.scielo.org.co/pdf/fyf/n18/n18a07>.

----- (2011) Metáfora multimodal. En *VI Coloquio de la Red Latinoamericana de Análisis del Discurso sobre la Pobreza (Redlad)*. Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Recuperado el 03 de marzo de 2014, de http://www.redladcolombia.com/pdfs/Presentaciones/Neyla_Pardo.pdf.

----- (2012) *Discurso en la web: pobreza en youtube*. Bogotá: Ed. Grafiweb, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO. Universidad Nacional de Colombia.

Pecaut, D. (2001) *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Espasa.

- Pellicer L. (2008) Lo visual, la mirada y la imagen. Análisis lingüístico –icónico publicitario. *La pasión Escópica*, II, 2. Alicante: Pensar la Publicidad.
- Peirce, C. S. (2008) Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). Cambridge, MA: [Harvard University Press](#).
- Pinilla, R. & Rabe, A. (2010) Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin. *Constelaciones*. Diciembre de 2012, (2), 289-300.
- Ponce De León, C. (1988) *Beatriz González, una pintora de provincia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- (2004) *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- (2005) *¿Qué es la crítica?* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Puche, R. & Lozano, H. (1999) Metáforas visuales y Representación. En *Simposio Tentaciones Reduccionistas en el Concepto de Representación*. 25 de junio de 1999. México D. F., México.
- Revista Semana. (2002) La verdadera y triste historia de los paramilitares. Bogotá: Revista Semana. Recuperado de: <https://www.semana.com/cultura/articulo/la-verdadera-triste-historia-paramilitares/56273-3>
- Riaño Alcalá, P. (2003) *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.
- Ricoeur, P. (1997) La experiencia estética. *Revista Praxis Filosófica*, 7. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle, Escuela de Filosofía.
- (1996) *Sí mismo como otro*. México Editorial Siglo XXI.

----- . (2004) *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- . (2002) *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Ed. Prometeo Libros.

----- . (1995) *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Editorial Siglo Veintiuno Ed.

Roca, J. & Suárez, S. (2012) *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*. Bogotá: Lunwerg.

Rubiano. G. (1977) *Beatriz González o la historia del arte en Sesquilé*. Bogotá: Artes Editorial.

----- . (2002) *Biografías Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Recuperado el 23 de agosto de 2016, de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/gonzbeat.htm>

Rueda, M. (2004). *Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente*. *Revista Iberoamericana*, LXX, 207, 391 - 408. Recuperado el 10 de octubre de 2014, de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5574/5723>.

Ruiz, P. (1993) *La historia como concepto histórico: historia erudita, historia filosófica e historia científica en los siglos XVIII y XIX*. *STUDIA HISTORICA-HISTORIA CONTEMPORÁNEA*, Vol. X-XI pp. 149-162

Serrano, E. (1978) *Beatriz González*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Soriano, C. (2000) *La metáfora conceptual*. Buenos Aires: Swiss Network for International Studies. Recuperado el 03 de marzo de 2014, de <http://www.affective-science.org>.

Traba, M. (1977) *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Editorial Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO.

Volek, E. (2000) *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Bogotá: Editorial Plaza & Janes.

Zapata, G. (2009) *Análisis del Discurso en torno a la crítica de arte contemporáneo en Colombia*. Cali: Universidad del Valle.

Zecheto, V. (2005) *Seis semiólogos en busca del lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco y Verón*. Buenos Aires: La Crujia Editores.

Serrano, E. (1978) *Beatriz González*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Valencia L. (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: Carreta Editores.

ANEXOS

Corpus de obras seleccionado para llevar a cabo el análisis del enfoque semiótico e histórico de la presente investigación doctoral.¹³⁵ Se procede a colocar las obras en orden cronológico y según la organización que haya sido contemplada por la autora de las mismas en los periodos de tiempo de exhibición, exposición e intervención con el público general.

A continuación se relacionan los títulos de las obras relacionadas con la violencia colombiana son: *Políptico de Lucho: La Aclamación* (1989), *Señor presidente que honor estar con usted en este momento* (1989), *Apocalipsis camuflada* (1989), *Pancarta Mortal* (1990), *Una golondrina no hace verano* (1992), *La pesca milagrosa* (1992), *Galán* (1992), *Descendimiento con palma bayoneta* (1992), *Tapen, tapen* (1994), *Entreacto* (1994), *Las Delicias* (1996), *Máteme que yo ya viví* (1996), *Contra-Paeces* (1996), *Población civil* (1997), *El paraíso* (1997), *El silencio* (1997), *Autorretrato llorando* (1997), *Todos murieron carbonizados*¹³⁶ (1999), *Pescador pescado* (2000), *Dolores* (2000), *Ventana entreabierta* (2001), *Boceto para papel de colgadura* (2001), *Boceto de dolores* (2001), *Lapida No. 1* (2002), la serie *Pásenlos a la otra orilla No. 1-5* (2003) y *Auras Anónimas*¹³⁷ (2009).

Cada obra estará acompañada por la fichas de documentación que ha entregado la asistente administrativa de la Maestra González. Las fichas responden a las formas en cómo la maestra registró las imágenes de soporte que tomaba de diferentes medios de comunicación para llevar a cabo su acto creativo. Solo se anexarán las fichas que fueran entregadas en formato digital a través de correo electrónico. No se dispone de todas las fichas de las obras mencionadas, aun así, por necesidad de legitimar el lugar de la obra como texto autónomo en la construcción de los relatos de memoria histórica en el país, se colocarán para consulta del lector del presente documento. En el caso de las instalaciones tituladas *Todos murieron carbonizados* (1999) y *Auras Anónimas* (2009), se procede a anexar fotografías como registros del hecho, dado que en estas se contempló la temporalidad en la definición del concepto de la obra.

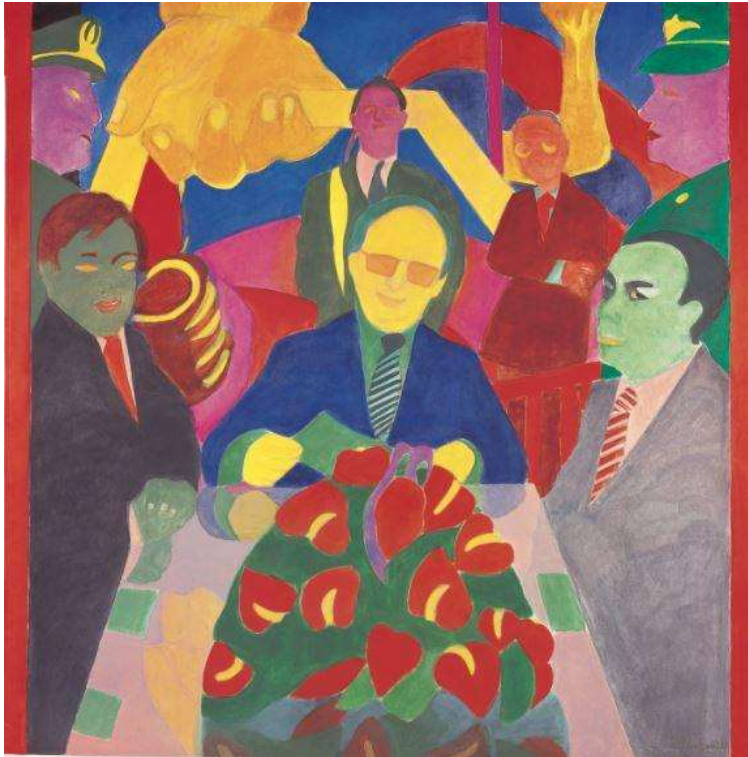
¹³⁵ El corpus de obra que se presenta en este documento ha sido previamente autorizado y aprobado el uso de imágenes por parte de la Maestra Beatriz González, autora y dueña de los derechos de reproducción de las obras bajo la Ley No. 23 del 28 de Enero de 1982 sustentada ante el Congreso de Colombia y expuesta para la consulta al público en general por el Centro Colombiano de Derechos de Autor. Consultado en: <http://www.cecolda.org.co/index.php/derecho-de-autor/normas-y-jurisprudencia/normas-nacionales/124-ley-23-de-1982-sobre-derecho-de-autor>

¹³⁶ Instalación que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO - Colombia (Julio 1999).

¹³⁷ Instalación realizada sobre los osarios del Cementerio Central de Bogotá - Colombia (Agosto 2009)



Anexo 1 Político de Lucho: La Aclamación



Anexo 2 Señor presidente que honor estar con usted en este momento (1989)¹³⁸

¹³⁸ Der. Óleo sobre lienzo – Izq. Carboncillo



Anexo 3 Apocalipsis camuflada (1989)



Anexo 4 Pancarta Mortal (1990)



Anexo 5 Una golondrina no hace verano (1992)



Anexo 6 La pesca milagrosa (1992)



Anexo 7 Galán (1992)



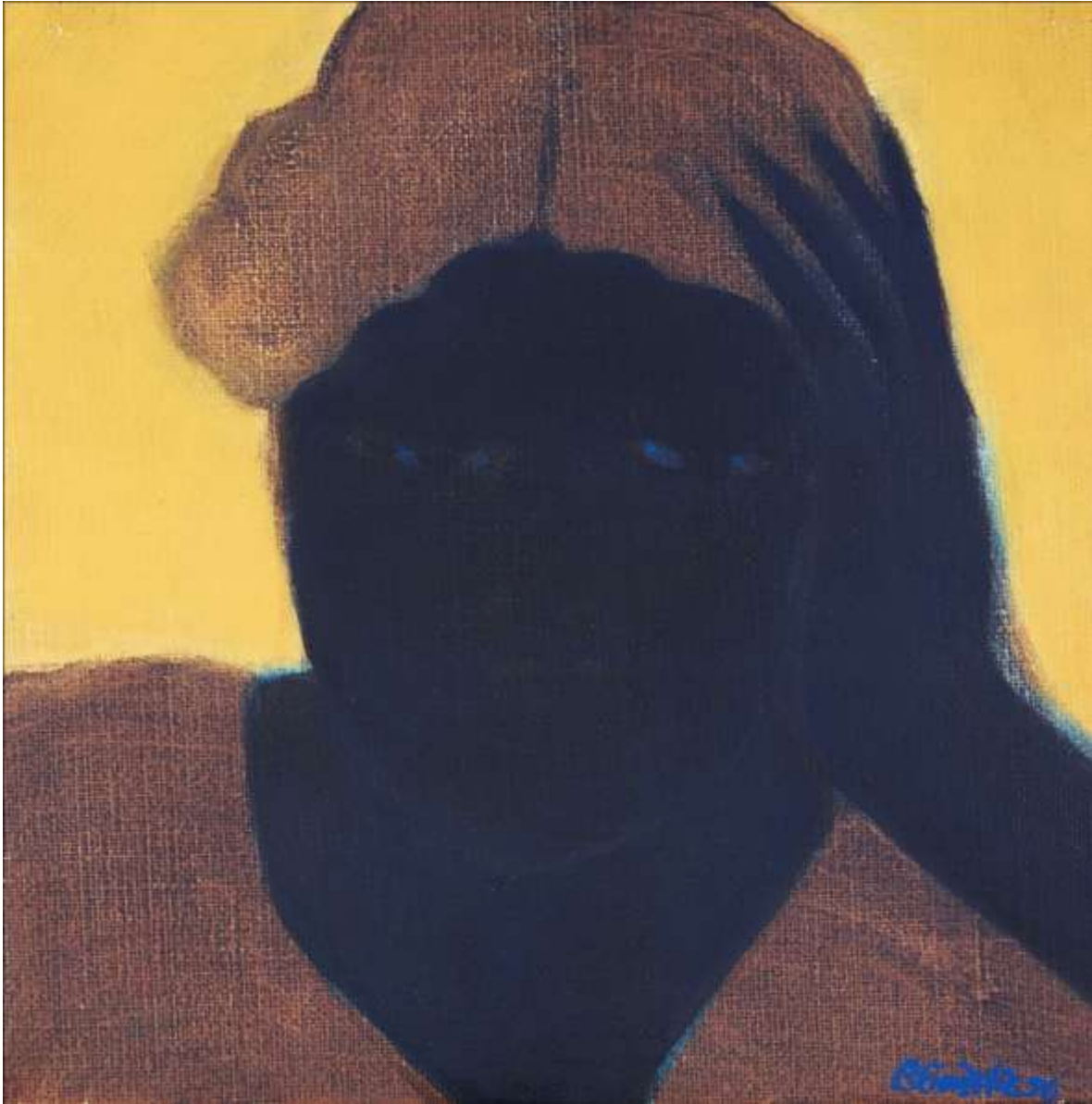
Anexo 8 Descendimiento con palma bayoneta (1992)



Anexo 9 Tapen, tapen (1994)



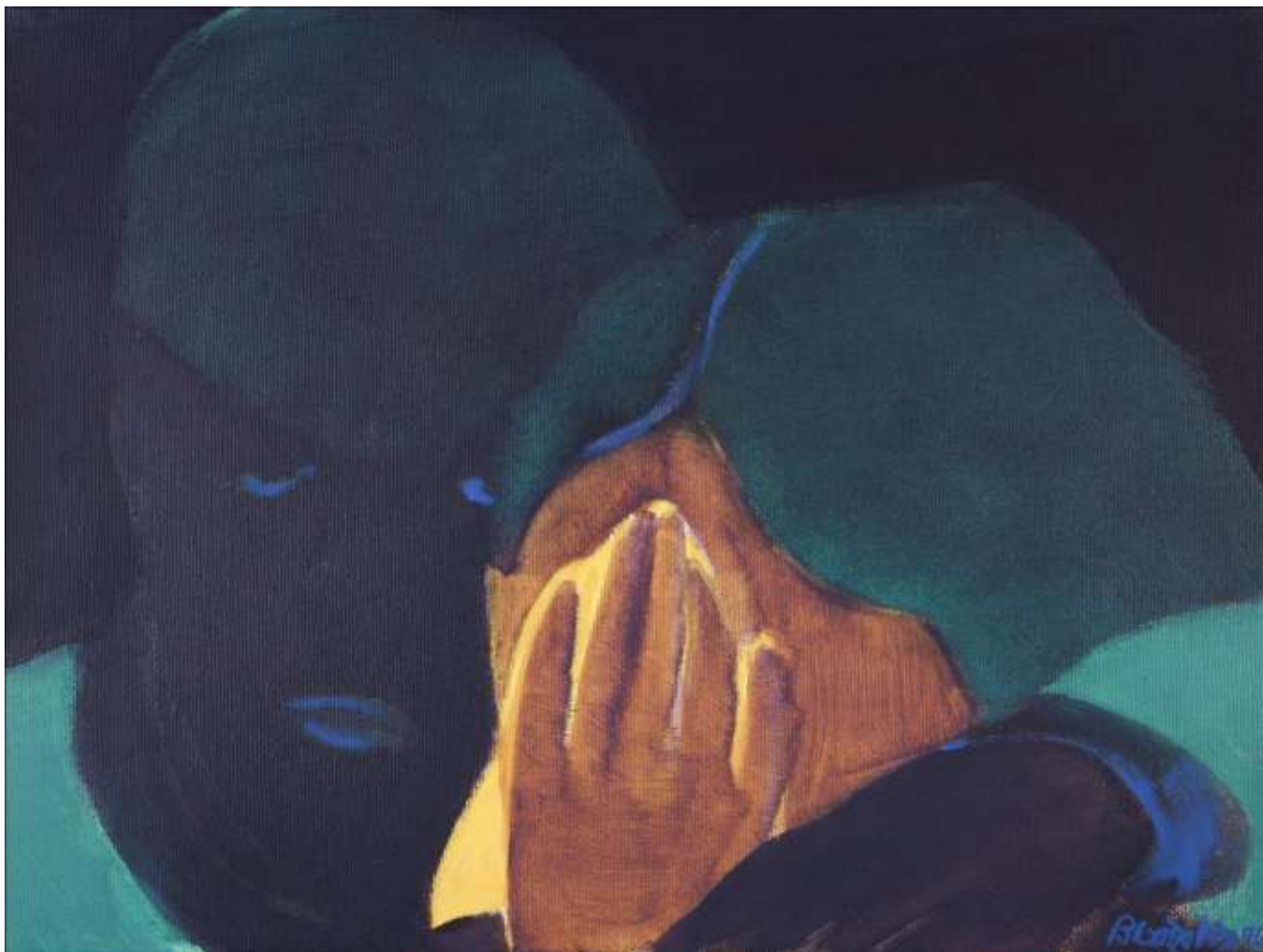
Anexo 10 Entreacto (1994)



Anexo 11 Las Delicias 2 (1996)



Anexo 12 Las Delicias 3 (1996)



Anexo 13 Las Delicias 5 (1996)



Anexo 14 Las Delicias - sin título (1996)



Anexo 15 Máteme que yo ya viví (1996)



Anexo 16 Máteme que yo ya viví 2 (1996)



Anexo 17 Máteme que yo ya viví 3 (1996)



Anexo 18 Máteme que yo ya viví 4 (1996)



Anexo 19 Contra-Paeces (1996)



Anexo 20 Población civil (1997) y El paraíso (1997)



Anexo 21 El silencio (1997)



Anexo 22 Autorretrato llorando (1997)



Anexo 23 Todos murieron carbonizados (1999)



Anexo 24 Pescador pescado (2000)



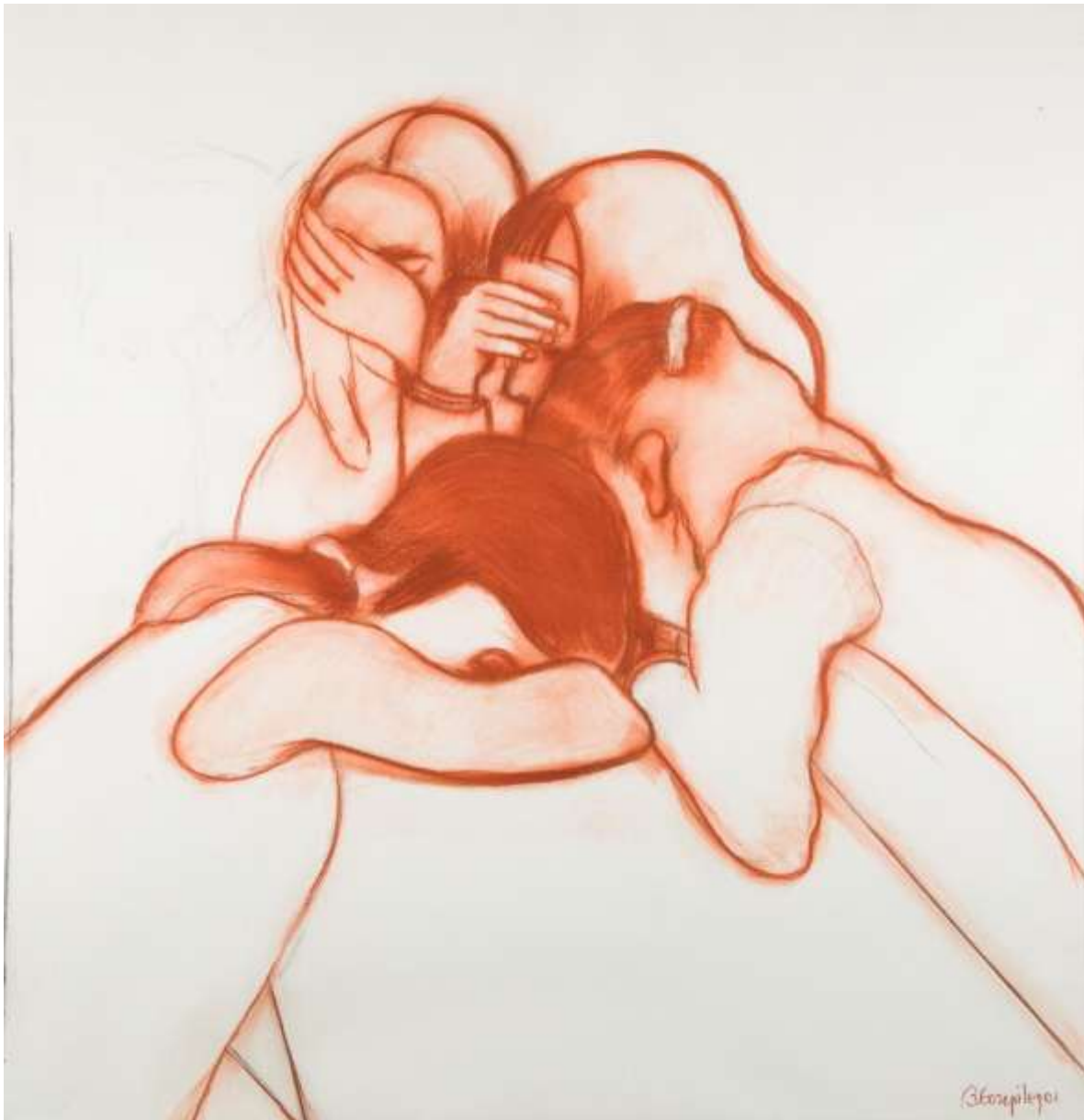
Anexo 25 Dolores (2000)



Anexo 26 Ventana entreabierta (2001)



Anexo 27 Boceto para papel de colgadura (2001)



Anexo 28 Boceto de Dolores (2001)



Anexo 29 Lapida No. 1 (2002)



Anexo 30 Pásenlos a la otra orilla 2 (2003)



Anexo 31 Pásenlos a la otra orilla 3 (2003)



Anexo 32 Pásenlos a la otra orilla 4 (2003)



Anexo 33 Pásenlos a la otra orilla 5 (2003)



Anexo 34 Registro visual de Auras Anónimas (2009)



Anexo 35 Registro visual de Auras Anónimas – toma de frente (2009)



Dublin Core

Título	El políptico de Lucho VII El discurso/La aclamación
Fecha	1988
Colaborador	N/A
Formato	73 x 115 cm
Tipo	obra
Es Parte De	1994 Beatriz González Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas 1990 Beatriz González Una década 1980-1990 Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1989 Pinturas y Dibujos de Beatriz González Sala de Exposiciones Cámara de Comercio, Cali; Galería de la Oficina, Medellín 1988 Beatriz González Pinturas y Dibujos. Galería Garcés Velasquez, Bogotá
Is Referenced By	N/A
References	17 Mayo 1987.tif, 17 Mayo 1987-3.tif
Medio	Óleo sobre papel

Anexo 36 Ficha de Políptico de Lucho: La Aclamación (1989)

Título	Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico
Fecha	1987
Colaborador	Desconocido
Formato	150x150 cm
Tipo	obra
Es Parte De	<p>2011 MAMM Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín</p> <p>1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio Nueva York</p> <p>1994 Beatriz González. Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas</p> <p>1990 Beatriz González Una década 1980-1990 Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá</p> <p>1989 Pinturas y Dibujos de Beatriz González Galería de la Oficina, Medellín-Sala de Exposiciones Cámara de Comercio, Cali</p> <p>1988 Beatriz González Pinturas y Dibujos. Galería Garcés Velasquez, Bogotá</p> <p>1987-1988 Art of the fantastic: Latin america, 1920-1987 Museo de Arte de Indianapolis, Indianapolis, Museo de Queens, Nueva York, Center for the Fine Arts, Miami,</p>
Is Referenced By	<p>2011 MAMM Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín</p> <p>2005 Beatriz González Villegas Editores – Seguros Bolivar</p> <p>1998 Guagnini, N. "Beatriz Gonzalez at the Museo del Barrio". En: Art Nexus N. 29. Agosto-Octubre, 1998. p. 94</p> <p>1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York</p> <p>1990 Catálogo Beatriz González Una década 1980-1990 Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá</p> <p>1988 Beatriz González Una pintora de Provincia Carlos Valencia Editores</p>

Anexo 37 Ficha de Señor presidente que honor estar con usted en este momento (1989)

Titulo	Apocalipsis camuflado
Fecha	1989
Colaborador	Juan Rodríguez Varón
Formato	150x150 cm
Tipo	obra
Es Parte De	<p>2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin.</p> <p>2016 Beatriz González El Segundo original, Museo La Tertulia, Cali</p> <p>2015 Beatriz González: el segundo original. Universidad de los Andes</p> <p>2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín</p> <p>1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York</p> <p>1994 Beatriz González Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas</p> <p>1990 Beatriz González Una década 1980-1990 Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá</p> <p>1990 XXXIII Salón de artistas Colombianos, Corferias Bogotá</p> <p>1990 Beatriz González Galería Garcés Velasquez Bogotá</p> <p>1989 Pinturas y Dibujos de Beatriz González Sala de Exposiciones Cámara de Comercio, Cali; Galería de la Oficina, Medellín,</p>
Is Referenced By	<p>2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin.</p> <p>2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín</p> <p>2005 Beatriz González Villegas Editores – Seguros Bolívar</p> <p>1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York</p> <p>1994 Catálogo Beatriz González Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas</p>
References	BG_FUENTES_2_ApocalipsisCamuflado.tif,BG_FUENTES_ApocalipsisCamuflado.tif
Medio	Óleo sobre papel

Anexo 38 Ficha de Apocalipsis camuflada (1989)

Título	Pancarta Mortal
Fecha	1990
Colaborador	Julio César Flórez
Formato	125x80 cm
Tipo	obra
Es Parte De	<p>2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin</p> <p>1997 Versiones Criollas de la historia del arte, recreaciones Centro Colombo Americano, Bogotá</p> <p>1996 Realisme Magique? Art figurative des Années 90 en Colombie Ministerio de relaciones exteriores Londres; Bruselas; Estocolmo</p> <p>1995-1996 Arte Política y Religión Artistas contemporáneos Colombianos Universidad Warwick, Inglaterra; Barbican Centre, Londres, Inglaterra; Galería Teorema, Bruselas, Bélgica; Centro Cultural Melina Mercury, Atenas, Grecia; Universidad de Essex, Inglaterra</p> <p>1995 El color de la muerte Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería Garcés Velasquez, Bogotá</p> <p>1994 El color de la muerte Suramericana de Seguros, Medellín</p> <p>1991 Beatriz González Galería Garcés Velasquez, Bogotá</p> <p>1990 Beatriz González Una década 1980-1990 Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá</p>
Is Referenced By	<p>2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin.</p> <p>2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar.1996 Catálogo Realisme Magique? Art figurative des Années 90 en Colombie Ministerio de relaciones exteriores Londres; Bruselas; Estocolmo,1994 Catálogo El color de la muerte Suramericana de Seguros, Medellín,1995 Catálogo El color de la muerte Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería Garcés Velasquez, Bogotá.,</p>
References	26 Mayo 1990.tif,BGfuentes609.tif
Medio	Óleo sobre lienzo

Anexo 39 Ficha de Pancarta Mortal (1990)

Titulo	Una golondrina no hace verano
Fecha	1992
Colaborador	Juan Rodríguez Varón
Formato	110x180 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlín 2014 Exposición Colectiva Alonso Garcés Galería, Bogotá 2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1996 Realisme Magique? Art figurative des Années 90 en Colmbie Ministerio de relaciones exteriores Londres; Bruselas; Estocolmo 1995-1996 Arte Política y Religión Artistas contemporáneos Colombianos Universidad Warwick, Inglaterra; Barbican Centre, Londres, Inglaterra; Galería Teorema, Bruselas, Bélgica; Centro Cultural Melina Mercury, Atenas, Grecia; Universidad de Essex, Inglaterra 1994 Beatriz González. Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas 1992 V Salón Regional Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Santander 1992 XXXIV Salón de Arte Nacional Corferias, Bogotá
Is Referenced By	2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlín. 2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar 1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1996 Catálogo Realisme Magique? Art figurative des Années 90 en Colmbie Ministerio de relaciones exteriores Londre; Bruselas; Estocolmo 1994 Catálogo Beatriz González. Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas
References	BG_FUENTES_UnaGolondrinaNoHaceVerano.tif
Medio	Óleos sobre lienzo

Anexo 40 Ficha de Una golondrina no hace verano (1992)

Título	La pesca milagrosa
Fecha	1992
Técnica	Oleo sobre lienzo
Dimensiones:	75x150 cm
Imagen.: Formato/	Diapositiva/Foto
Nombre/Autor	<u>BG_LaPescaMilagrosa.tif</u>
Créditos	Desconocido
Propietarios	Museo de Arte Moderno de Barranquilla
Exposiciones	2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1994 Beatriz González. Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas
Publicaciones	1992 1/500. <u>Dibujo, pintura, serigrafías</u> Galería Garcés <u>Velasquez</u> Bogotá 1992 Ante <u>América</u> Banco de la República Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá 2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar 1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1992 Catálogo Ante <u>América</u> Banco de la República Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá
Referente de prensa	04 Febrero 1992.tif 2p Noviembre 1979.tif

Anexo 41 Ficha de Pesca milagrosa (1992)

Título	Galán
Fecha	1992
Colaborador	Julio César Flórez
Formato	87x87 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 1995 El color de la muerte Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería Garcés Velasquez, Bogotá 1994 El color de la muerte Suramericana de Seguros, Medellín
Is Referenced By	2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar 1995 Catálogo El color de la muerte Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería Garcés Velasquez, Bogotá 1995 Brochure El color de la muerte Galería Garcés Velasquez, Bogotá 1994 Catálogo El color de la muerte Suramericana de Seguros, Medellín
References	17 Marzo 1982.tif,20 Abril 1990.tif,26 Mayo 1990.tif
Medio	Óleo sobre papel ensamblado en marco de madera negra labrada
Rights Holder	Martin Nova; Perteneció a Alberto Sierra; Perteneció a Daniel Ripoll

Anexo 42 Ficha de Galán (1992)

Título	Descendimiento con palma bayoneta
Fecha	1992
Colaborador	Julio César Flórez
Formato	115 x180 cm
Tipo	obra
Es Parte De	<p>1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York</p> <p>1996 Realisme Magique? Art figurative des Années 90 en Colombie Ministerio de relaciones exteriores Londres; Bruselas; Estocolmo</p> <p>1995-1996 Arte Política y Religión Artistas contemporáneos Colombianos Universidad Warwick, Inglaterra; Barbican Centre, Londres, Inglaterra; Galería Teorema, Bruselas, Bélgica; Centro Cultural Melina Mercury, Atenas, Grecia; Universidad de Essex, Inglaterra</p> <p>1995 El color de la muerte Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería Garcés Velasquez, Bogotá</p> <p>1994 El color de la muerte Suramericana de Seguros, Medellín</p> <p>1992 V Salón Regional Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Santander</p> <p>1992 1/500. Dibujo, pintura, serigrafías Galería Garcés Velasquez Bogotá</p>
Is Referenced By	<p>2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar</p> <p>1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York</p> <p>1996 Catálogo Realisme Magique? Art figurative des Années 90 en Colombie Ministerio de relaciones exteriores Londres; Bruselas; Estocolmo</p>
References	BG_FUENTES_1_DescendimientoconPalmaBayoneta.jpg,BG_FUENTES_2_DescendimientoconPalmaBayoneta.jpg,BG_FUENTES_3_DescendimientoconPalmaBayoneta.jpg
Medio	Óleo sobre lienzo
Rights Holder	Juana Santos, Bogotá; Perteneció a Juan Camilo Sierra, Bogotá

Anexo 43 Ficha de Descendimiento con palma bayoneta (1992)

Titulo	Tapen Tapen
Fecha	1994
Colaborador	Desconocido
Formato	150x150 cm
Tipo	obra
Es Parte De	<p>2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlín</p> <p>2013 Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente Colección de arte del banco de la República Biblioteca Luis Ángel Arango Casa Republicana, Bogotá</p> <p>2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM</p> <p>1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York</p> <p>1996 Premios Nacionales Uniandinos Galería Espacio Alterno-Uniandinos, Bogotá</p> <p>1995 El color de la muerte Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería Garcés Velasquez, Bogotá</p> <p>1995 Beyond the Borders '95 Kwangju Biennale International Exhibition of Contemporary Art, Corea del Sur</p> <p>1994 El color de la muerte Suramericana de Seguros, Medellín</p> <p>1994 Catálogo Beatriz González. Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas.</p>
Is Referenced By	<p>2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlín</p> <p>2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM</p> <p>2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar</p> <p>1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York</p> <p>1996 Catálogo Premios Nacionales Uniandinos Galería Espacio Alterno-Uniandinos, Bogotá</p> <p>1995 Catálogo Beyond the Borders '95 Kwangju Biennale International Exhibition of Contemporary Art, Corea del Sur</p> <p>1994 Catálogo Beatriz González. Retrospectiva Museo de Bellas Artes, Caracas</p>
References	BG_FUENTES_1_TapenTapen.jpg,BG_FUENTES_2_TapenTapen.jpg,BG_FUENTE S_3_TapenTapen.jpg,BG_FUENTES_4_TapenTapen.jpg
Medio	Óleo sobre tela

Anexo 44 Ficha de Tapen, tapen (1994)

Título	Entreacto (Jorge, Lucila, Beatriz)
Fecha	1994
Colaborador	Julio César Flórez
Formato	45x130 cm
Tipo	obra
Es Parte De	1995-1996 Arte Política y Religión Artistas contemporáneos Colombianos Universidad Warwick, Inglaterra; Barbican Centre, Londres, Inglaterra; Galería Teorema, Bruselas, Bélgica; Centro Cultural Melina Mercury, Atenas, Grecia; Universidad de Essex, Inglaterra 1995 El color de la muerte Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería Garcés Velasquez, Bogotá 1994 El color de la muerte Suramericana de Seguros, Medellín
Is Referenced By	2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar,
References	26 Mayo 1990.tif
Medio	Óleo sobre tela

Anexo 45 Ficha de Entreacto (1994)

Título Las Delicias
Fecha 1996
Técnica Óleo
sobre
lienzo
Dimensiones: 24x24 cm
**Imagen.: Formato/
Nombre/Autor** Diapositiva
BG_LasDelicias2.tif
Créditos Juan Camilo
Segura
Propietarios Álvaro Castaño Castillo



Exposiciones 1997 Las Delicias Galería
Garcés Velásquez.
Publicaciones 2011 Catálogo Beatriz
González La Comedia y la
Tragedia MAMM
1998 Catálogo Cinco
continentes y una ciudad Museo
de la Ciudad, México D.F
1997 Catálogo Las Delicias
Galería Garcés Velásquez
**Referente de
prensa** **BG_FUENTES_
LasDelicias2.tif**



Anexo 46 Ficha de Las Delicias 2 (1996)

Título Las Delicias 3

Fecha 1996

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 24x24 cm

Imagen.: Formato/ Diapositiva/foto
Nombre/Autor **BG**
_LasDelicias3.tif

Créditos Juan Camilo Segura

Propietarios Desconocido

Exposiciones 1997 Las Delicias Galería Garcés Velásquez

Publicaciones 2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar
1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velásquez

Referente de prensa **BG_FUENTES_LasDelicias3.tif**



Anexo 47 Ficha de Las Delicias 3 (1996)

Título **Las Delicias 5**
Fecha 1996
Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 30x40 cm

Imagen.: Diapositiva
Formato/ **BG_LasDelicias5.tif**
Nombre/Autor
Créditos Juan Camilo
 Segura
Propietarios Desconocido vendida por
 Garcés

Exposiciones 1998 Señor presidente, qué
 honor estar con usted en este
 momento histórico Museo del
 Barrio, Nueva York
 1997 Las Delicias Galería
 Garcés Velásquez

Publicaciones 1998 Catálogo Señor presidente,
 qué honor estar con usted en
 este momento histórico Museo
 del Barrio, Nueva York

Referente de 10 Agosto 1995.tif
prensa



Anexo 48 Ficha de Las Delicias 5 (1996)

Título	<i>Sin título</i> de la serie Las Delicias
Fecha	1997
Técnica	Óleo sobre tela
Dimensiones:	30x40 cm
Imagen.: Formato/ Nombre/Autor	Diapositiva BG_DeliciasSinTitulo.tif
Créditos	Juan Camilo Segura
Propietarios	Desconocido
Exposiciones	1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velásquez.
Publicaciones	1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velásquez
Referente de prensa	24 Enero 1997.tif



Anexo 49 Ficha de Las Delicias - sin título (1996)

Título Serie **Máteme a mí que yo ya viví**

Fecha 1996

Técnica Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 30x40 cm

Imagen.: Formato/ Diapositiva

Nombre/Autor **BG_MatenmeaMiqueYoYaViv .tif**

Créditos Juan Camilo Segura

Propietarios Margarita Valencia Vargas; Museo Nacional

Exposiciones 1997 Las Delicias Galería Garcés Velásquez
2000 Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali

Publicaciones 2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar
1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velásquez

Referente de prensa **BG_FUENTES_1_MatenmeaMiqueYoYaVivi.jpg**
BG_FUENTES_2_MatenmeaMiqueYoYaVivi.jpg
BG_FUENTES_3_MatenmeaMiqueYoYaVivi.jpg



Anexo 50 Ficha de serie **Máteme que yo ya viví (1996)**

Titulo	Contra Paeces
Fecha	1996
Colaborador	Juan Camilo Segura
Formato	150x150 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin 2013 Máquinas de Vida Museo de Antioquia, Medellín, 2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2000 Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali 2000 Dolores Galería de La Oficina, Medellín; Museo de Arte Moderno de Bucaramanga; Museo de Arte Moderno de Barranquilla 1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1997 Las Delicias Galería Garcés Velasquez
Is Referenced By	2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin. 2013 Catálogo Máquinas de Vida Museo de Antioquia, Medellín 2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2000 Catálogo Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali 1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velasquez
References	BG_FUENTES_ContraPaeces.tiff
Medio	Óleo sobre lienzo
Rights Holder	Museo de Antioquia, Medellín

Anexo 51 Ficha de Contra-Paeces (1996)

Título	Población civil
Fecha	1997
Colaborador	Juan Camilo Segura/Juan Rodríguez Varón
Formato	160x45 cm
Tipo	obra
Es Parte De	1999 Arte y violencia en Colombia desde 1948 Museo de Arte Moderno de Bogotá 1997 Las Delicias Galería Garcés Velásquez
Is Referenced By	2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar 1999 Catálogo Arte y violencia en Colombia desde 1948 Museo de Arte Moderno de Bogotá 1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velásquez
References	11 EnerO 1997.tif

Anexo 52 Ficha de Población civil (1997)

Título	El Paraíso
Fecha	1997
Colaborador	Juan Rodríguez Varón
Formato	160x45 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin. 2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2000 Dolores Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería de La Oficina, Medellín; Museo de Arte Moderno de Bucaramanga; Museo de Arte Moderno de Barranquilla 2000 Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali 1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1997 Las Delicias Galería Garcés Velasquez
Is Referenced By	2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin. 2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2000 Catálogo Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali 1998 ArtNexus No 29 Agosto-October 1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velasquez,
References	BG_FUENTES_1_ElParaiso.jpg,BG_FUENTES_2_ElParaiso.jpg,BG_FUENTES_3_ElParaiso.jpg
Medio	Óleo sobre lienzo

Anexo 53 Ficha de El paraíso (1997)

Título	El Silencio
Fecha	1997
Colaborador	Juan Camilo Segura
Formato	160x45 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlín 2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 1998 Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York 1997 Las Delicias Galería Garcés Velasquez
Is Referenced By	2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlín. 2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar 1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velasquez, 1998 Catálogo Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico Museo del Barrio, Nueva York
References	BG_FUENTES_1_ElSilenciojpg,BG_FUENTES_2_ElSilencio.jpg
Medio	Óleo sobre lienzo

Anexo 54 Ficha de El silencio (1997)

Título	Autorretrato llorando
Fecha	1996
Colaborador	Juan Camilo Segura
Formato	24x24 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2000 Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali 1997 ARCO 97 Galería Garcés Velasquez, Madrid, España 1997 Las Delicias Galería Garcés Velasquez
Is Referenced By	2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2005 Beatriz González Villegas Editores Seguros Bolívar 1997 Catálogo Las Delicias Galería Garcés Velasquez
References	retrato Oscar Monsalve.tif
Medio	Óleo sobre lienzo

Anexo 55 Ficha de Autorretrato llorando (1997)

Título	Todos murieron carbonizados
Fecha	1999
Colaborador	Oscar Monsalve
Formato	24x400 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin 2015 Beatriz González. El segundo original Universidad de los Andes, Bogotá 2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, 2003 Verónica Alonso Garcés Galería Bogotá 2000 El Dibujo Sala de Arte de Suramericana, Medellín 2000 Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali 1999 Status.quo.co Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá
Is Referenced By	2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM 2005 Beatriz González Villegas Editores – Seguros Bolívar 2003 Catálogo Exposición Verónica Alonso Garcés Galería 2000 Catálogo El Dibujo Sala de Arte de Suramericana, Medellín
References	BG_FUENTES_TodosMurieronCarbonizados.jpg
Medio	Carboncillo sobre tela

Anexo 56 Ficha de Todos murieron carbonizados (1999)

Título	Pescador pescado
Fecha	2000
Colaborador	Juan Camilo Segura
Formato	120x205 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2001-2002 Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá; Museo de Arte Moderno Cartagena 2000 Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali
Is Referenced By	2001 Catálogo Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá 2000 Catálogo Dolores Galería de La Oficina, Medellín 2000 Catálogo Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali
References	Pescador 2000.tif; Venado.tif
Medio	Óleo sobre lienzo

Anexo 57 Ficha de Pescador pescado (2000)

Título	Dolores
Fecha	2000
Colaborador	Juan Camilo Segura
Formato	150x150 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin 2016 Beatriz González. El segundo original Museo La Tertulia, Cali 2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín 2001-2002 Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá; Museo de Arte Moderno Cartagena 2000 Dolores Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería de La Oficina, Medellín; Museo de Arte Moderno de Bucaramanga; Museo de Arte Moderno de Barranquilla 2000 Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali
Is Referenced By	2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin 2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín 2005 Beatriz González Villegas Editores – Seguros Bolívar 2001 Catálogo Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá 2000 Catálogo Dolores Galería de La Oficina, Medellín
References	12 Marzo 1998.tif ,07 Junio 1999.tif,31 Mayo 1999.tif
Medio	Óleo sobre tela

Anexo 58 Ficha de Dolores (2000)

Título	Ventana entreabierta
Fecha	2001
Colaborador	Juan Camilo Segura
Formato	150x150cm
Tipo	obra
Es Parte De	2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin 2001-2002 Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá; Museo de Arte Moderno Cartagena
Is Referenced By	2005 Beatriz González Villegas Editores – Seguros Bolívar 2001 Catálogo Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá
References	11 Noviembre 1998.tif,12 Octubre 1995.tif
Medio	Óleo sobre tela
Rights Holder	Banco de la República

Anexo 59 Ficha de Ventana entreabierta (2001)

Título	Boceto para papel de colgadura
Fecha	2001
Técnica	Óleo sobre tela
Dimensiones:	80x62cm
Imagen.: Formato/ Nombre/Autor	Foto Boceto Papel de colgadura.tif
Créditos	Juan Rodríguez Varón
Propietarios	Desconocido
Exposiciones	2011 Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín 2000 Dolores Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; Galería de La Oficina, Medellín; Museo de Arte Moderno de Bucaramanga; Museo de Arte Moderno de Barranquilla 2001-2002 Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá; Museo de Arte Moderno Cartagena
Publicaciones	2001 Catálogo Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá 2000 Catálogo Dolores Galería de La Oficina, Medellín; 2000 Catálogo Beatriz González en la Tertulia Museo de la Tertulia, Cali
Referente de prensa	26 Diciembre 1999.tif



Anexo 60 Ficha de Boceto para papel de colgadura (2001)

Titulo	Boceto de Dolores
Fecha	2000
Colaborador	Juan Camilo Segura/ Juan Rodríguez Varón
Formato	80x80 cms
Tipo	boceto
Es Parte De	2017-2018 Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin 2001-2002 Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá; Museo de Arte Moderno Cartagena
Is Referenced By	2017-2018 Catálogo Beatriz González 1965-2017 CAPC Bordeaux; Palacio Velázquez Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; KW Instituto de Arte Contemporáneo, Berlin 2011 Catálogo Beatriz González La Comedia y la Tragedia MAMM, Medellín 2005 Beatriz González Villegas Editores – Seguros Bolívar 2001 Catálogo Beatriz González Dolores. Obra reciente Fondo Cultural Cafetero Museo del Siglo XIX, Bogotá
References	12 Marzo 1998.tif
Medio	Sanguina sobre papel

Anexo 61 Ficha de Boceto de Dolores (2000)



Dublin Core

Título	Lápida # 1
Fecha	2002
Colaborador	Julio César Flores
Formato	31x42.5 cm
Tipo	obra
Es Parte De	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Is Referenced By	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
References	Simbolo del placer.tif
Medio	Óleo sobre tela

Anexo 62 Ficha de Lapida No. 1 (2002)

Título	Pásenlos a la otra orilla 2
Fecha	2002
Técnica	Oleo sobre tela
Dimensiones:	61x55
Imagen : Formato/ Nombre/Autor	Diapositiva/Foto <u>Pásenlos a la otra orilla 2.tif</u>
Créditos	Julio César Flores
Propietarios	Desconocido
Exposiciones	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Publicaciones	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Referente de prensa	06 Marzo 1999.tif

Anexo 63 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 2 (2003)

Título	Pásenlos a la otra orilla 3
Fecha	2002
Técnica	Óleo sobre tela
Dimensiones:	61x55
Imagen.: Formato/ Nombre/Autor	Diapositiva/Foto <u>Pásenlos a la otra orilla 3.tif</u>
Créditos	Julio César Flores
Propietarios	Desconocido
Exposiciones	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Publicaciones	2005 Beatriz González Villegas Editores – Seguros Bolívar 2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Referente de prensa	06 Marzo 1999.tif

Anexo 64 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 3 (2003)

Título	Pásenlos a la otra orilla 4
Fecha	2002
Técnica	Óleo sobre tela
Dimensiones:	61x55
Imagen.: Formato/ Nombre/Autor	Diapositiva/Foto <u>Pásenlos a la otra orilla 4.tif</u>
Créditos	Julio César Flores
Propietarios	Desconocido
Exposiciones	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Publicaciones	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Referente de prensa	06 Marzo 1999.tif

Anexo 65 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 4 (2003)

Título	Pásenlos a la otra orilla 5
Fecha	2002
Técnica	Óleo sobre tela
Dimensiones:	44x45cm
Imagen.: Formato/ Nombre/Autor	Diapositiva/Foto <u>Pásenlos a la otra orilla 5.tif</u>
Créditos	Julio César Flores
Propietarios	Reinaldo <u>Annichiarico</u>
Exposiciones	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Publicaciones	2003 Catálogo Beatriz González Verónica Alonso Garcés Galería, Bogotá
Referente de prensa	06 Marzo 1999.tif

Anexo 66 Ficha de Pásenlos a la otra orilla 5 (2003)

Título	Auras Anónimas
Fecha	2007-2009
Colaborador	Laura Jiménez
Formato	N/A
Tipo	obra
Es Parte De	N/A
Is Referenced By	N/A
References	N/A
Medio	Instalación sobre cuatro columbarios del cementerio central de Bogotá. 8947 lápidas serigrafía sobre láminas de polipropileno.

Anexo 67 Ficha de Auras Anónimas (2009)

Anexo 68 Entrevista a la Maestra Beatriz González

ENTREVISTA PARA EL DESARROLLO DE TERCER Y CUARTO CAPÍTULO DE TESIS DOCTORAL¹³⁹

Nombre de la tesis. ¿Cómo se construye el sentido de la violencia en el arte colombiano? Análisis semiótico e histórico de las obras de la maestra Beatriz González realizadas entre el periodo 1989 – 2009.

Investigador: Jorge Eduardo Urueña López.

Estudiante de VI Cohorte del Doctorado en Artes – Universidad de Antioquia.

Muchas gracias por aceptar esta invitación en nombre del proyecto doctoral en Artes que actualmente adelanto en la Universidad de Antioquia (Medellín – Colombia). La investigación se denomina: Análisis Semiótico y Discursivo de la representación de la violencia en las obras de la maestra Beatriz González realizadas entre el periodo 1989 – 2009. El motivo de esta entrevista es indagar por los fenómenos sociales y culturales, como la violencia, que se encuentran plasmados en el corpus de obras que usted realizó durante la última década del siglo XX y la primera del presente siglo.

Actualmente llevamos a cabo una investigación alrededor de todo lo que son las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia relacionadas con fenómenos de violencia y conflicto armado colombiano y es indudable escapar al trabajo reconocido y llevado a cabo por parte suya en este campo, es importante para nosotros como investigadores poder registrar su voz, como una voz que ha hecho parte de esta forma de expresarse frente a lo que ha sido el fenómeno del conflicto armado colombiano.

PREGUNTA 1: *La relación entre violencia y arte en Colombia, específicamente ¿cómo la abordaría usted?*

Respuesta. Yo creo que me he aproximado a ese tema es a través de los sentimientos, no quería pintar propiamente muertos en sí, sino pintar los sentimientos de las personas, el sentimiento de dolor, cómo se vive en una cara el sentimiento de dolor, pero tiene usted razón en un sentido, en que cuando comencé, después del incendio del Palacio de Justicia

¹³⁹ La entrevista se llevó a cabo el día viernes, 01 de junio de 2018, entre las 4:00 y 7:00 p.m. por teléfono.

, fue cuando dije que ya no me puedo reír más, entonces empecé a trabajar ahí el dolor, pero inicialmente fue como si corrieran una cortina y se viera todo el problema del narcotráfico, salieron de Medellín precisamente, se burlaban de las fiestas de los narcos, inclusive iban a fiestas, cumpleaños que ellos celebraban , esas cosas estrambóticas que hacían, entonces yo ya había reaccionado con ese tema, particularmente con mis amigos que salieron de Medellín que me contaban, no había visto el dolor , no había visto la tragedia así como cuando se corre la cortina entonces puedes ver la realidad y el dolor tan grande que estaban causando

PREGUNTA 2: ¿Cuál cree que debes ser el papel del artista o la función del arte frente a una realidad tan violenta como la colombiana?

Respuesta. 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 120 soldados y se llevan a 60 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 tenía 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 Jojoy.

PREGUNTA 3: ¿Usted hace denuncia a través de sus obras?

Respuesta. En ningún momento entendí la denuncia, nunca quería hacer obra política con denuncia, sino lo que quería pintar era el ser humano, el ser humano con dolor, para nada quería la denuncia política. Otra cosa es lo que dicen los historiadores de arte.

PREGUNTA 4: ¿Usted considera que las emociones comunicadas como sentidos en la obras son diferentes a los propósitos comunicativos de la imagen mediática que le servía como soporte para la creación?

Respuesta. Toda la obra mía es parte de reportería gráfica, pero no es tomar una foto y copiarla, sino era antes de fotos, yo iba haciendo como una especie de collage, por ejemplo una vez que casi descubren a Pablo Escobar con una chica, entonces yo armo todo un fotograma de distintas fotos y cojo el estilo de las comedias y lo vi en un camión y lo coloco ahí, no solo es reportería gráfica, pero no textual, sino que voy y armo algo que yo decía debe ser un clic, que quiero contar, según los detalles, en *Las Delicias*, porque *Las delicias* nacieron después de que vi unos daguerrotipos, y leía como eran como un espejo, entonces empecé en una obra que se llamaba *Contrapaeces*, era una tragedia que una represa que se vino y mató a los paeces, los tuvieron que sacar del brazo y había unas fotos, entonces yo sentí que debía poner unas caras de personas, personas con la cara tapada, con un gesto que están llorando, y ahí se me ocurrió que en lugar de pintar el campamento de noticias, debía poner era las fotos de las madres llorando, entonces fue una inducción a partir de una foto mía que estaba en una papel que me enseñó Alberto Sierra, que era un papel con una foto mía abajo, un papel de calca que me hizo, que yo me tapé los ojos para que no me retratara, entonces son distintos detalles y ahí salen, y en esa exposición que eran 35 hojas entre pinturas y dibujos, me pinté desnuda llorando, pero además de eso me pasó un fenómeno que la gente a la salida de ver esos 35 cuadros salían llorando, yo no me propuse clamar ese sentimiento, sin embargo me llamó mucho la atención y me dolió mucho en mi alma el hecho de que la gente saliera llorando, habían otros cuadros en *Las delicias*, por ejemplo uno es de una noticia, nunca hubo una imagen, *Las delicias* no son imágenes de lo que pasó ahí, ficciona a adaptar temas ahí, adaptar temas distintos, una mujer que va con unas gallinas sobre una balsa y realmente no tiene que ver con *Las delicias*, sin embargo, yo voy combinando esas distintas cosas, hay una mujer en un sitio cercano a Medellín la acusan de haber escondido el marido y a ella de haber escondido a un presidiario que estaban persiguiendo y ella no sabía que la casa estaba rodeada, y ella salió a la madrugada con los niños y la mataron, la mató el ejército, entonces yo pinto eso, pinto la mujer llorando, no es exactamente ninguna foto que tenga que ver con *Las delicias*, ni el campamento, ni nada (...comentario...) sí pero no estoy pintando exactamente el sitio, no es una investigación histórica, sino un acomodamiento de imágenes para causar la idea de qué son *Las delicias*.

PREGUNTA 5: *Usted concedió una entrevista al Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en el año 2002 para relatar un poco cómo las figuras retóricas como la reiteración y la metáfora son espacios idóneos para la construcción del doble sentido (guerra y paz) que coexiste entre los actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX. ¿Podría relacionar cómo estos recursos visuales y plásticos han servido al artista para la construcción de una estética sobre la narcoviolencia colombiana?*

Respuesta. Pues uno inventa un lenguaje, uno inventa unos sistemas y para eso te sirve el arte, porque la creatividad realmente lo que hace es inventar lenguajes para decir cosas, unas cosas displicentes, no actúo como una reportera gráfica, me sirvo de la reportería gráfica.

COMENTARIO: *Es que es ahí donde creo que usted hace el punto de quiebre en el arte colombiano, porque no es ir concibiéndose como un artista que busca contar una historia, que busca hacer una reportería, no es un artista que tiene esa función, usted plantea el papel del artista como un gestor de sentido, como un gestor de significados que intenta replantearse de una manera u otra, entonces es ahí donde yo digo que su arte es demasiado semiótico, porque tiene múltiples significados que en últimas el intérprete de la obra ni siquiera los define, no define que significa la obra, sino que lo siente, cuando usted dice que en la obra que usted representó de *Las delicias* la mayoría de la gente salía llorando, porque evidentemente había un sentimiento de por medio, usted ahí fue más allá de la interpretación, fue más allá de la representación, porque usted lo que hizo fue generar un producto en la persona, no fue ni siquiera histórico, fue semiótico en ese sentido lo que usted visualizó.*

Respuesta. Pero realmente son los elementos que se usa en la pintura, el color, las formas, los sistemas que uno va inventando, lo que va formando ese corpus de color que produce un efecto, uno está buscando expresar con unos sistemas lo que uno quiere hacer, respecto a lo que estaba pasando, por eso se diferencia tanto del arte político, del formalismo americano y todos esos sistemas que solo vimos en su época pero no en el presente.

PREGUNTA 6: ¿Usted considera que hace arte conceptual?

Respuesta. Realmente yo tengo ahí un arte conceptual, otro expresionista, entonces todo eso empieza a funcionar y a reunirse para formar la obra en sí.

PREGUNTA 7: ... ¿Usted ha pensado que en algún momento su obra puede ser una obra de tendencia iconográfica, de tendencia, digámoslo que se genere signos para que la gente los pueda representar como signos cerrados, en el caso de los cargueros de Auras anónimas?

Sí, yo creo que todo el sujeto de *Auras anónimas* es eso, porque yo comprendí que muchas obras mías se vuelven icónicas, una es *Los suicidas del Sisga*, otra son unas mujeres llorando sobre un ataúd con un dibujo, ya hay distintas maneras, una vez inventé un signo que era una mujer como gateando de dolor, (*claro esa es La empalizada*), sí, *Empalizada*, entonces en esas obras yo estoy consciente de que los elementos que he reunido tienen que ser muy simples, entonces lo que pasó con *Auras anónimas* es la simplificación práctica, porque había trabajado tanto desde que hubo una matanza en los llanos, entonces la gente realmente fue contratada para que arrancara las matas de coca, entonces la gente, los campesinos, gente que se había retirado de la guerrilla hicieron ese oficio y los mataron, entonces yo me imaginaba la procesión de muertos que traían, empecé a coleccionar fotos, inclusive Alberto Sierra me regaló unas que salían en Medellín de cómo cargar muertos, yo decía en el siglo XIX se cargaban lo vivos y ahora se cargan los muertos, en ruanas, en hamacas, en plástico, entonces empecé a simplificar pero ya con la conciencia, de que estaba haciendo un ícono que se podía repetir, como un signo, con un sello de casco, como lo hice en la obra, anotaba en un cuaderno, es que llegué al concepto de signo, es que había una cosa en el panoptismo de Foucault que encontré una frase y es que cuando él crea realmente el panóptico en sí, los policías, los vigilantes desde una torre negra, miraban a los presos y desde ahí se veía que estaban haciendo, pero se veían en siluetas, entonces encontré no solo el signo sino la importancia de la silueta para hablar de ciertos temas, entonces en lo que se presupuestaba en el cementerio era precisamente crear ocho siluetas y esas ocho siluetas pues eran distintas, pero siempre representaban lo mismo, es el acto de

cargar, como un sello, que yo creo que es muy importante haber llegado a la conclusión de las siluetas.

COMENTARIO: *Por ejemplo estamos en este momento en una época donde el post conflicto cada vez está más en boga y digamos que estamos en procesos de diálogo, pues yo creo que en algún momento se va a tener que contar la historia y en esa construcción de historia, en ese mecanismo de memoria como tal, yo me imagino que la voz del artista va a ser demasiado importante y hay una artista que durante los años 90 y la primera década del siglo XXI que es usted, ha logrado ofrecer a la comunidad un lenguaje, una forma de darle identidad a lo que nunca tuvo identidad, como las víctimas, pues el historiador que va a estar a cargo de ese proceso, en término de memoria e historia, va a tener que reconocerlo y va a tener que darle el lugar a su propuesta, porque va a tener un lugar importante en esa historia y en eso que nunca se ha contado*

Sí, está bien, es cierto.

PREGUNTA 8: *Maestra para continuar quisiera hacerle otra pregunta que me parece muy importante y es ¿en qué medida lo que usted ha hecho como trabajo artístico, que es producto propiamente de su oficio, podría convertirse como una forma de hacer memoria en las ciudades colombianas?*

Respuesta. Pues yo no me propongo eso (hacer memoria), yo sé que eso se convierte en memoria, pero no sé, me parece un poco obstinado. Se dice que están atentando contra la memoria y me parece muy importante que se diga eso, porque ya se ha estudiado mucho las imágenes de museos y cómo esos museos se convierten en memoria, pero lo que yo no veo es el propósito mío es hacer memoria, no, el propósito mío era crear unos signos, unos signos que representaran unas imágenes del dolor del otro, pero no con la tendencia de que *¡ay yo voy a hacer memoria!*, me parece se ha abusado un poco del término memoria, uno no se propone eso, sino que eso se vuelve memoria, eso tiene que quedar muy claro.

COMENTARIO: *....Las relaciones entre historia y memoria... diferentes situaciones de vida que vivieron los colombianos en diferentes momentos del conflicto pero no es....*

Respuesta. Sí, te agradezco mucho que aclares eso, porque realmente a mí me va dando como un poco de alergia cuando veo todos esos artículos sobre artistas donde dicen que

está haciendo memoria, no es un propósito, eso lo tiene que tener muy en cuenta el artista hoy.

PREGUNTA 9: *¿Cómo se ha visto la evolución en términos de violencia en Colombia en esas estéticas que han venido repensando el narcotráfico como un modus operandi, estamos hablando de estéticas rimbombantes, estéticas de la abundancia, por ejemplo de resaltar el color del oro, de resaltar los colores brillantes haciendo una alusión, una metáfora al poder adquisitivo, a la riqueza, usted cómo ve que se puede cuestionar o cómo se puede plantear este ejercicio, porque es que vemos muchos artistas que en sus propias estéticas están haciendo esta alabanza al narcotráfico en sí, como una forma de vida, una forma legal, legítima de vida?*

Respuesta. Pues yo no te entiendo mucho, porque en ese problema ya de ideas y las presentaciones de artistas y la búsqueda, eso ya pertenece como al proceso de la crítica de arte y lo deberían coger o tomar las personas que tienen que ver con la crítica, que no existe, entonces si hubiera crítica de arte, tendrían que ser ellos, no los identifico con ninguna pintura que he visto, me parece que no es un tema para mí, es un tema más para críticos de arte, de ver cuál es la situación del arte del país.

COMENTARIO....*Ahora que usted toca el tema por ejemplo de los críticos, actualmente estamos viviendo una época, un espacio de transición entre la figura de crítico y la figura del curador...*

Respuesta. No es de transición, es que el curador desafortunadamente reemplazó al crítico de arte y eso no puede ser, en Europa el crítico de arte sigue existiendo, lo comprobé ahora en España, el crítico de arte, pero sigue existiendo también el curador, una persona respetable que tiene su oficio y el crítico también, pero el crítico aquí no existe, todos usan un lenguaje planificados, cuando tratan de hacer crítica usan el lenguaje curatorial y cuando hacen curaduría pretenden hacer crítica, de manera que eso es muy ridículo, porque me parece que cuando se hace algo deberían haber mucho críticos escribiendo sobre lo que está pasando en la feria y no lo hacen y si no lo hacen pues no aprenden.

***PREGUNTA 10:** ¿Cuáles son esas pistas que usted nos podría entregar entre la figura del crítico y el curador? Lo digo porque hace poco tuve el placer de hablar con el crítico de arte Miguel González, yo soy caleño, y estuve compartiendo con Miguel y Germán García que es su actual pareja y le preguntaba a Miguel sobre esas diferencias y él me decía que los puntos de partida solamente los podrían dar los que realizan arte, o sea los artistas, ¿usted qué piensa frente a esas diferencias entre lo que es ser curados y lo que es ser artista?*

Respuesta. Pues yo creo que el artista puede coquetear con la curaduría en cierta forma, a mí me parece que la curaduría si se hace bien es un proyecto muy interesante de aproximación al arte, es una invención del siglo XXI, pero es una invención en la cual se le puede sacar mucho provecho, pero también se le puede sacar mucho mal, como con la crítica, de manera que yo creo que un artista si tiene formación puede perfectamente plantear curaduría, de una manera inteligente, porque lo que brilla realmente dentro de una curaduría es la sensibilidad de la persona que se aproxima al arte y la sensibilidad de las obras.

***COMENTARIO:** Claro, me parece muy bien porque casualmente de eso estábamos discutiendo en el grupo de investigación en la medida en que la figura del curador se ha manifestado tanto, al punto de que la gente asume que el curador ha reemplazado al crítico, cuando yo creo que es un error, porque realmente son dos lugares, son dos posturas, son dos lenguajes como usted dice, diferentes el uno al otro.*

Respuesta. Cierto, pero además aquí la crítica se acabó, aquí no existe, en últimas es como el tráfico en Bogotá, así simplemente, los buses para poner Transmilenio suprimen Transmilenio, para poner otra cosa y se van acabando todos los transportes, aquí no subsisten como en Europa toda la serie de transportes interesantes y a mí me parece eso igual, se suprime, ya no existe más la crítica, ya solo existen los curadores y eso no es cierto, deberían compartir y estar juntos.

***PREGUNTA 11:** Para terminar me gustaría preguntarle ¿Cabría en un proyecto como Museo Nacional un gran capítulo artístico sobre la violencia en Colombia que hable*

específicamente de cómo se hace la memoria de una realidad que es la que estamos viviendo ahora mismo?

Respuesta. Yo estoy bastante alejada del Museo Nacional, porque me parece que el enfoque que le están dando a través del ministerio es de crear como unas salas muy raras, en cierta forma muy tendenciosas, de cómo es el país, me parece que eso que están planteando lo podrían hacer en el Museo Nacional, pero ni en ese espacio ni con esas tendencias que tiene el Ministerio de Cultura respecto al museo.

PREGUNTA 12: *¿Qué tendencias tiene actualmente el Ministerio de Cultura con el concepto de Museo?*

Respuesta. Llamaron a siete sabios, pero al fin y al cabo realmente fueron unas pequeñas curadoras de antropología las que se tomaron las obras del Museo, entonces las obras de arte sirven es para ilustrar temas más históricos, entonces toman una obra de un artista del siglo XX, y le colocan ahí, es que aquí hay basuras y las ciudades se llenan de basuras, entonces están ilustrando problemas históricos de las ciudades o del país con obras de arte, ya Santa María no es Santa María, es un error tras otro error, entonces realmente no me gusta referirme al tema del Museo Nacional porque me duele mucho lo que están haciendo.

Entrevistador: Muchas gracias por su amable atención y colaboración con la presente investigación.

Beatriz González: Muchas gracias, profesor Urueña por la llamada. Hasta luego.