

Entrevista con Beatriz González

ALVARO ROJAS DE LA ESPRIELLA*
MARIA CRISTINA LAVERDE TOSCANO**

En el diálogo, Beatriz González asume una franca posición escéptica ante el presente y futuro de la sociedad colombiana. "Todo gravita en torno de un enorme vacío"; parece decir, cuando piensa en la carencia de soluciones para la vida actual.

Su preferencia por el humor nace de la convicción de ser para ella el mejor refugio ante la incertidumbre social. El de Beatriz es un humor con acidez, reflejo de las incontables contradicciones que vivimos, dirigido a un público abstracto, sin ubicación específica.

Sin embargo, en muchas de sus obras intenta develar algo, cierta zona indescifrada del acontecer popular, al lado de la reinención de obras de pintores más que consagrados. ¿Con irrespeto?. ¿Con afecto?. ¿Cómo ejercicio técnico?.

Tal vez Beatriz González se solace en hacer el desmonte de tantas falsedades sobre las que se ha edificado gran parte de la idiosincrasia colombiana.

Entonces, su pintura se transmuta en una vasta interrogación, en una ironía aventada a los espíritus conformes. Así, Beatriz González tendría la vía abierta para ser una pintora social.

* Escritor. Profesor universitario. Decano del Departamento de Humanidades de la Universidad Central.

** Socióloga. Directora del Departamento de Investigación de la Universidad Central. Ensayista. Investigadora Social.

En algo cuentan sus juegos de palabras al titular una obra. Son "calembores", "chispazos" que hacen un papel denotador de su espíritu friamente irónico.

La preocupación por el problema, por la educación y sobretodo por el fundamento ideológico sobre el cual está montado el gusto, es algo sobre lo cual se puede desarrollar una amplia polémica con Beatriz.

Ella afirma que la conmueven fotos e imágenes que representen escenas populares, más que los acontecimientos mismos, a lo cual agrega que el gusto y la sensibilidad se condicionan cotidianamente, casi que en medio del quehacer callejero. A pesar de esta raíz popular, Beatriz no acepta aquello de la identidad nacional. Se siente ajena a este principio, carente de sustentación: —"¿sobre qué base nos identificamos?". Pero muy a su pesar, su trabajo nos da una aproximación hacia aquellos objetos que por exceso de convencionalismo o de uso, o por carecer de él, permanecen ocultos a nuevos niveles de la sensibilidad y marginados de la tabla convencional de los valores estéticos.

Por eso su obra es blanco de la incomprensión o del rechazo.

Lo que sí vale la pena preguntarse es ¿cuál sector social la acepta?, como también si el valor estético de esta pintura incluye a un hombre socialmente condicionado que la asimile.

MCL: Comencemos por uno de los aspectos más llamativos y constantes en el proceso de tu obra. Desconoces los términos medios y las temáticas y técnicas que desarrollas se ubican en los extremos. Tus "fuentes de inspiración" se encuentran en los grandes maestros de la pintura o en las más prosáicas expresiones del arte popular. ¿Por qué estos extremos?

BG: Precisamente, aquí radica gran parte de la importancia del arte en América Latina. En él se buscan los extremos. Pienso que así como se dan, en cierta forma, desventajas al ser artista latinoamericano, también hay muchas ventajas. Podemos echar mano a diversas cosas y hacernos "los de la vista gorda" con otras. Esto no lo puede hacer el artista europeo porque está sometido a un determinado rigor y tiene todo el peso de la pintura que se ha desarrollado en ese continente y todas las exigencias del medio y de la academia. En cambio aquí, en esa especie de juego que existe, uno tiene

más posibilidades de jugar con todas las cosas. Esto que estás diciendo, si me ha cuestionado. De pronto parto de una noticia horrorosa en la prensa, negra, manchada y al mismo tiempo estoy partiendo de un cuadro famoso. Pero es que mi acercamiento inicial al cuadro famoso era en mucho de admiración y respeto. Cuando trabajaba, por ejemplo, sobre Vermeer de Delft o cuando trabajaba con la Rendición de Breda de Velásquez. Yo había sido educada por Martha Traba y por Roda y sentía una profunda admiración por los pintores europeos y especialmente por Velásquez. Ellos nos hacían sentir todo el tiempo las líneas de este pintor, las cintas que hacía, los colores que utilizaba. . . Sí, el primer acercamiento a ellos fue de respeto y veneración.

MCL: ¿Qué buscabas, y qué buscas, pintando la obra de estos artistas?

BG: En esa época buscaba una cosa muy distinta. Algo así como



*Apuntes para la historia extensa No. 1
1967 - Técnica: Esmalte sobre lámina de metal.
1. eje mayor x 0.80 eje menor.*

apropiarme de su espíritu, de su luz. En Vermeer particularmente me apasionaba la luz y yo quería imprimirla en mis trabajos, pero como mi luz era la de Bucaramanga, siempre estaba comparando. Incluso los pisos rojos en las salas de Vermeer en Holanda y su luminosidad, me traían recuerdos de infancia cuando vivía en una casa que tenía baldosines vino tinto y crema. Entonces, había una relación y yo hacía planos de colores muy firmes. Casi me vuelvo una artista abstracta tratando de hacer esa cosa de Vermeer. Esto en mis comienzos, porque cuando vuelvo y retomo sus obras, la situación es otra. Retomar, por ejemplo, la Última Cena de Leonardo, que se coloca en las casas bogotanas para que no se entren los ladrones, o la Mona Lisa impresa en un plato, significa ver la elaboración, o mejor, la transmutación o transformación que sufrió la obra de arte a través de los medios de comunicación. Yo pienso que cuando la Mona Lisa o un cuadro de Tiziano se exponen en Venecia, están en su ambiente propicio, pero uno tiene que ser veneciano o un artista europeo para verlos así. Sacar a la Mona Lisa al ámbito de New York o al Japón, ya es otra cosa. Es como si tocamos a Beethoven aquí o lo tocamos en una sala en Alemania. Son dos cosas diferentes. Me he vuelto muy susceptible, muy sensible a esas transformaciones. Y estoy mirando siempre este fenómeno para analizar qué pasa.

MCL: Y hablando de otros pintores, ¿de quiénes reconoces una cierta o una gran influencia?

BG: Quizas por el gran amor que nos hacían sentir hacia Velásquez, reconozco de él una gran influencia. Pero como no era un artista moderno, me siento más próxima a Picasso. Después, empecé a sentir influencias muy claras, que tengo absolutamente marcadas y aún están presentes: Botero, Roda, que era nuestro director y maestro y Carlos Rojas. Con los tres me siento hoy en deuda.

MCL: ¿Pero sientes que ya tienes "tu propio lenguaje"?

BG: Sí. Pero fíjate, realmente con Botero no tuve ningún nexo, pues no fui su discípula. Fuera de conocer su obra que ya en el 59 era maravillosa. Entonces uno pensaba que después de ver la apoteosis de Ramón Hoyos Vallejo ya no había nada para hacer. El había cogido toda la cultura europea y la había transformado en

colombiana y había cogido temas colombianos y uno sentía que se le cerraban todos los caminos. . . Para mí, el ideal de pintor era Botero. . .

MCL: Pero ¿en qué momento, si es posible determinarlo, sientes que eres dueña de tu lenguaje, que ya Beatriz González tiene su propia forma de expresión?

BG: Yo lo sentí y lo sentí muy pronto. Empecé a rechazar el hacer cosas con volumen y de esta manera rechazaba al Botero que me rondaba por encima. Realmente con los Suicidas del Sigga (1965) logré un tema colombiano y un tema plano. Carente de volumen pero con espacio, porque no era el plano del artista abstracto que llega a la superficie. Eran las caras con los grises que las trataba y con el sistema esquemático que tal vez había heredado del maestro Carlos Rojas. Logré una precisión de facciones sin que fuera



Enajera en Situ.

1973 - Técnica: Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble de mimbre 0.20 x 0.20 x 0.40 cmts.

dibujo, sino pintura. Después hubo mucho camino por recorrer, pero en ese momento sentí también que había dejado a Roda y que había dejado tantas cosas, trabajando yo sola en Bucaramanga.

MCL: Es evidente que gran parte de tu obra se inspira en expresiones de la cultura popular. ¿Qué buscas con ello?. ¿Buscas exaltar, ridiculizar o rescatar esos elementos populares desprestigiados artísticamente?.

BG: Ninguna de esas tres cosas. A mí lo que me interesa es el gusto. Me interesa el por qué una persona coloca estas cosas y no otras en su casa. Si hubiera sido una artista conceptual, desde el 70 había puesto una tarjeta diciendo: vayan y vean la casa de sutaño. Y otra: vayan y vean la casa de fulano. Pero como soy una artista a la antigua, necesito pintar y pinto. Yo me pregunto, por qué diablos me llamó la atención la foto de los suicidas en el periódico. ¿Fue el gris de la cara, igual a unos trabajos que estaba realizando, o fue la cosa popular de dos personas que entran en un pacto suicida y que unen sus manos para una foto que envían a sus familiares?. Pero no, porque el tema lo leí después. Era la foto, el sombrero que él llevaba, en fin. . . En mí hay una predisposición a mirar el gusto de la gente. Lo que a mí me cuestiona es el gusto.

MCL: Pero. . . ¿no hay otros ingredientes?. Pienso en el drama humano, suicidios, crímenes pasionales, violencia y todo esto con un referente muy claro como es el del ámbito popular en que se presentan los acontecimientos que tu tomas. . .

BG: He trabajado el tema de la muerte muchas veces. Y hay una inclinación por examinar el ambiente en que se presenta un suicidio o un crimen: una camita, una bacinilla y un conejito en calcomanía pegado en la cama. Y ese desorden revuelto con elementos de gusto. . . El arte no es un camino único, en él confluyen muchos factores.

Mi inclinación a mirar la muerte en circunstancias dramáticas puede venir del tener un hermano penalista. Desde joven estoy oyendo sobre crímenes y viendo expedientes. En cuanto al drama ubicado en sectores populares. . . Yo no había pensado en eso, pero realmente sí. Es así. Tal vez porque implica elementos que pueden ser más definitorios respecto al gusto. . . Además, el instante

de la muerte definitivamente me interesa. . . Ese instante en que la persona se puso rígida, líbida. . .

A.R.: Beatriz: he observado el fenómeno tuyo de la aproximación al objeto. Tu coges y pintas en una cama, no pintas la cama, pintas un motivo que podría ser de un bus. O pintas en una mesa. O pintas en una serie de objetos que son de la vida cotidiana. Entonces me surge un interrogante en el sentido de si se trata de una manifestación muy nuestra, muy latinoamericanista en atención a la libertad y hasta cierto punto a la alegría. Tu decías hace un momento que el artista latinoamericano se mueve entre dos extremos y te veo en uno de esos extremos. Llevas diversas técnicas al objeto y a éste lo dignificas estéticamente. ¿Qué opinión tienes sobre esto?



Naturaleza casi muerta.

1970 - Técnica: Esmalte sobre lámina de metal
ensamblada en mueble metálico. 1.25 x 1.25 x 0.95 mts.

B.G.: Intento hacer una síntesis y realizo una elaboración mental de la obra. Me considero casi una artista abstracta. Por ejemplo, yo monto mucho en bus y como todo el mundo gozo al ver un cuacarrón colgado, las botellitas, el bar, las tiritas de seda, las letras góticas y todo lo que representa la ornamentación del bus. ¿Qué le queda a un artista?. Si fuera una artista realista pintaría el bus por dentro y por fuera. Otra cosa que me quedaría sería comprar el bus y exponerlo. Pero no. Yo voy pensando y tomando elementos y aparecen las camas. Y logré comprar una cama y el Señor de Monserrate listo para ser colgado en la pared, resultó de la misma medida y logré ajustarlo a esa cama. Aquí fue el azar, la intuición que me llevo a la cama. Pero lo que logré fue una síntesis, un momento de gusto. La unión de estas dos cosas permitió un objeto nuevo, diferente, que no sirve ni para acostarse, ni para colgar. Y así, no creo que esté dignificando el objeto. Es un fenómeno de síntesis.

A.R.: *Pero el gusto al que te refieres es un gusto mediado por toda una serie de elementos de índole ideológica, porque, ¿es el gusto de quién?. ¿Es el gusto que tu quieres introducir por la configuración de una sensibilidad o es el gusto popular que tu estás reflejando?. Este es uno de los problemas que percibo. . .*

B.G.: Sí. Me lo he planteado algunas veces, porque siempre lo popular nos está marcando, siempre está encima. Pero realmente hay también una cosa de sensibilidad. Vivimos en un ambiente, en un país y en una ciudad muy especiales, donde estamos rodeados de mil cosas que golpean nuestra sensibilidad, así no nos demos cuenta. Salimos a la séptima y nos invaden cantidad de afiches pegados con almidón de yuca, letreros, en fin. Vamos por las carreteras y muchas cosas penetran la sensibilidad así no tengas una visión directa porque estás viendo concientemente otras cosas.

A.R.: *En estas entrevistas nos interesa analizar con el artista el aporte que los pintores colombianos están haciendo a la cultura. Ese fenómeno de la sensibilidad también tiene ciertas connotaciones de carácter, digámoslo, generacional. Tu por ejemplo posees una sensibilidad y una información de la misma, conforme a una generación perteneciente a la década del 60 y 70 y madurada dentro de la universidad. Esto tiene importancia en tanto está surgiendo una nueva visión de la cultura y encierra un valor crítico de mucha significación.*



Botticelli wash and wear.

1976 - Técnica: Acrílico sobre tela. 3 x 1 mts.

BG: Yo no creo que el artista sea un ser superior, pero sí un ser diferente. Y lo es porque tiene la sensibilidad a flor de piel. Nosotros, como tu dices, crecimos en un momento de gran impulso en los medios masivos de comunicación. Estuvimos bombardeados por muchas imágenes y en cierta forma por una nueva cultura. Y esto nos hizo más despiertos frente a diversos fenómenos y frente a la cultura misma. Entonces, pienso que los artistas de esa generación sí hemos hecho un aporte a la cultura, pero no fue deliberado. Fue un producto.

Cuando uno ha trabajado bien, porque yo fui una experta dibujante y muy buena pintora, llega el momento en que empieza a sacrificar el buen color y a poner colores cromos, a sacrificar la buena pincelada y a trabajar con pinceles tiezos en lugar del suave, entonces es cuando comienza a rechazar todo lo que representa refinamiento en la pintura. . .

MCL: ¿Y cuál es el objetivo de ese viraje?

BG: Pues cortar con todo aquello con lo que me habían identificado. Y me sentí fuerte y muy bien el día en que logré poner una pincelada sucia. No lo hice conscientemente, pero me sentí bien. Entonces dicen: Beatriz González se volvió loca, era la esperanza del arte colombiano y se volvió un desastre. El cambio, el choque, molestan a la gente. Son una agresión y esas agresiones son las que resultan un aporte a la sensibilidad de la década. . .

MCL: Tus críticos se polarizan y te condenan al manicomio unos o te aplauden febrilmente otros. ¿Y el público qué dice?

BG: El año pasado cuando hice la retrospectiva de mi obra en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, me llamó la atención ver la actitud de la gente. Había unos muertos de risa, otros miraban detenidamente y comentaban y me di cuenta que mi obra permite lecturas. Ahora, hay gente que nunca, excepto en los primeros pasos, ha admitido mi obra. Después de los Suicidas del Sisga la gente cortó conmigo. Nunca me volví la pintora refinada que debe estar en una casa. Me rechazaban de plano al menos en Bogotá. En Medellín es diferente. Aquí son contados los coleccionistas que tienen mi obra. Buscan otras cosas que no les produzcan choque pero. . . hay algo curioso, dentro de todo ese atajo de "mala pintura", de pronto pongo unas pinceladas rosaditas, chiquiticas que solamente las descubren los pintores y por eso las llamo "el goce de los pintores". En fin, mi pintura es como una película. La pueden ver muchas personas y cada uno realiza su propia lectura.

MCL: ¿Tu qué opinas del humor como elemento del arte?

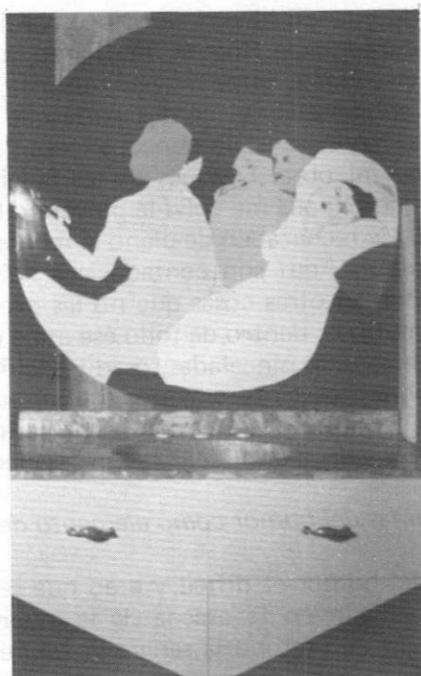
BG: No sé, eso del humor es difícil y creo que se ha especulado mucho. Pienso que aún en la escena de la muerte hay humor. Cuando en una tela de cretona la sangre se funde con las flores, allí hay humor. Es una cosa innata y una característica muy latinoamericana, que está presente en los artistas y en los escritores y que se convierte en una defensa contra el suicidio.

Cualquiera que viva en un pueblo de latinoamérica tiene que darse cuenta de que está viviendo sin esperanzas. Ni la revolución, ni nada puede salvarnos del caos. Creo que la gente con cierta sensibilidad tiene que refugiarse en el humor por una necesidad de sobrevivencia. Y a mi me gusta el humor, pero en un término muy

especial. Sin llegar a la caricatura. Eso es otra cosa. El humor es un refugio. . .

A.R.: Y es un disolvente de la grandilocuencia y de la hipocresía de un tipo de sociedad. . .

BG: Claro. Pero es que entre más historia estudie uno, más se da cuenta que esto aquí no tiene remedio. Yo me metí a estudiar el siglo XIX para entender el XX y ahora estoy perdida. Pienso entonces que el humor es un refugio y por eso cualquier persona con cierta sensibilidad se mete en él, de distintas maneras. Lo que sí odio son los explotadores del humor.



El baño turco o artífices del mármol.
1974 - Técnica: Esmalte sobre lámina de metal
ensamblada en mueble de madera, fòrmica y
mármol artificial. 1.37 x 1.21 x 1.55 mts.

MCL: En alguna oportunidad afirmaste que en tu obra se expresa Colombia y la alegría del subdesarrollo. ¿Tiene esto alguna relación con lo que llaman el compromiso del artista?

BG: Fue una frase afortunada que causó mucha admiración. Pero

creo que fue un chepazo porque realmente nunca me ha interesado hacer pintura colombiana. Yo, lejos de eso considero que sí algo puede encasillar es pensar de esta manera. Sin embargo, sí tengo una conciencia del subdesarrollo, porque eso del nacionalismo lo estoy borrando y me río de lo que representa la identidad nacional. Es una de las frases más idiotas que se han inventado. Entonces, es lógico que no pueda pintar para colombianos porque el compromiso en ese sentido daña. Creo en el compromiso del artista, pero se trata de un compromiso ético que emerge de quien no contradice sus sentimientos. Yo pinto una cosa porque la siento no porque o para que le guste a un público. Estaría fregada y faltando a mi ética. Por eso la palabra compromiso tiene tantas complicaciones.

MCL: Tu siempre realizas tus pinturas a partir de obras ya realizadas, a no ser en tu última etapa de la cual hablaremos más adelante. ¿Por qué?

BG: Es una falla mía, porque realmente siempre dibujé. Desde chiquita fui buena dibujante. . . Además de poetisa. Uno nace con talento. Eso es un hecho. Yo nací para pintar y para dibujar especialmente. Pero no me he sentido inspirada para pintar al natural. No soy capaz. Así, un día descubrí y decidí que yo debía partir de cosas dadas, fueran fotografías, pinturas famosas o reproducciones. De esta manera me evitaba la tragedia del espacio. . . En fin, si pienso por ejemplo en hacer tu retrato, no soy capaz. Me queda de colores horribles, siento que el espacio está mal dado, que la luz está mal dada, le pongo un ambiente rarísimo y eso no es bonito. En cambio, tomo una postal de la Reina Isabel y ta, ta, ta, resulta un cuadro mágico y parece que mi boceto son las cosas que están dadas.

A.R.: *En esa reunión donde estuvimos hace como un mes en el Banco de la República alguien le hizo una pregunta a Eduardo Ramírez, que, en mi sentir, respondió un poco a medias. Le preguntaron si en la generación de él se había sufrido un cambio de sensibilidad o de perspectivas o algo así. El respondió que sí pero porque se habían ido a Europa. Hablaba del momento en que muchos se desplazaron hacia ese continente. Yo pienso que no fue tanto por esta razón como por el fenómeno del 9 de abril. La explosión popular de esa fecha ofreció un cambio de sensibilidad y aquella academia que había en la Escuela de Bellas Artes, se rompió ante la explosión del 9 de abril. Un fenómeno social que modificó toda*

la perspectiva de la pintura y que fue irreversible. Colombia se desprovincializó y ello modificó extraordinariamente toda una serie de concepciones que giraban en torno a la pintura.

BG: Sí. El impacto del 9 de abril hasta ahora se está estudiando y resulta conmovedor analizar ese momento. Pero yo pienso que no es sólo ese fenómeno. Hay una modificación del país en general y hay una influencia de la situación mundial. Me parece que son muchas cosas: indudablemente el 9 de abril que representa el paso de una mentalidad provinciana a otra más universal el regreso de artistas como Obregón, Grau y la escuela que trae de New York; el nacimiento de la televisión; la salida de Alberto Zalamea y el regreso con Martha Traba, quien hablaba un idioma completamente nuevo. Son mil cosas las que se presentan en la década del 50, que es a mi juicio una década clave, pues provoca un cambio en el pensamiento y hasta en la ideología. El 9 de abril pudo ser un factor desencadenante de muchas situaciones nuevas. Pero estoy de acuerdo en que Eduardo se quedó corto y sólo vió el camino de los que fueron a Europa y trajeron otras experiencias. Se olvidó quizás de que cuando ellos regresaron, aquí habían sucedido ya mil cosas.

MCL: Beatriz, una pregunta de cajón, pero importante para tener una visión global de tu trabajo. ¿Cómo ha sido el desarrollo temático y técnico de tu obra, tratando de identificar momentos fundamentales?

BG: Inicialmente, como ya te expliqué, la obra parte de la admiración a todos mis maestros como pueden ser Vermeer y Velásquez y bajo la influencia de Roda y Botero. Después encuentro los Suicidas del Sisga y me oriento hacia lo popular. Miro, corto y dibujo en el grabado noticias de provincia. Trabajo una vena provinciana que me hace sentir que el óleo, el pincel y el lienzo se quedan cortos ante ella. Esto me hace refugiar en una técnica diferente y busco el esmalte sintético y las láminas de metal. Y por azar, como te decía, encuentro que los muebles, que me llamaban la atención, encajan con las latas en las que estaba trabajando. Nacen así los muebles en la década del 70. Pero como tengo un cierto sentido que impide el repetirme, veo que los únicos muebles que puedo hacer no son los modelos de latón y surge la necesidad de cambiar de material. Entro en la etapa de los muebles viejos de madera combinados con láminas metálicas y se me abre el abanico de posibilidades. Unas veces el cuadro me lo dicta la lámina otras el mue-

ble, otras el material mismo. De aquí paso a las telas y presento mis telones en Venecia. Después realizo telones en plástico. Esta fue una etapa tremenda en la que en lugar de pinceles usaba limpiavaso del Ley. Ha sido un proceso de muchos cambios. . . Entré en la serie de dibujos sobre Turbay que concluyó en el televisor y que considero es el último mueble; trabajé luego en las cortinas con el mismo personaje. De ellas pasé a las impresiones de afiches callejeros. La estética que yo llamo de almidón de yuca y la tinta de imprimir. Y lo último que he hecho son los materos.



Televisor en color.

1980 - Técnica: Esmalte 0.45 x 0.64 x 0.40 cms.

MCL: *Antes de hablar de los materos. . . ¿por qué esa fiebre por Turbay?. ¿Mucho amor, mucho odio o qué intención?*

BG: No. Generalmente hay una llamada de atención. Cuando empecé a ver fotos de Turbay, empecé a hilar, inconcientemente, con una cosa que estaba trabajando. Unas ciertas zonas carmelitas como las que me proporcionaban las copias heliográficas que me ocupaban en ese momento. No era el volumen de Turbay, que sería el tema presidencial de Botero, era el color que se producía cuando el volumen se aplanaba en la fotografía. Pero hay una cosa curiosa. Desde el día en que se posesionó Turbay yo empecé a cortar fotos. . .

MCL: *¿Sin ninguna intención?*

BG: Sin ninguna intención. Era el color, la cosa carmelita. Tanto que después hago una familia presidencial grandota y me siento como un pintor de la corte. Este trabajo lo hice con mucho sentido plástico. Creo que Turbay tiene una figura muy plástica, más que una figura ridícula. Pero te digo que hubo como una llamada de atención sobre algo que estaba pasando. Era como un cierto sentimiento de lo ético. Una intuición que me movió a cortar miles de fotos. Y la cortina coincide entonces con el escándalo de Cúcuta...

MCL: *Nos hablabas hace un rato de la exposición que llevaste a Venecia. ¿Cómo ve la crítica europea tu obra?*

BG: Yo me siento muy alejada de eso y las veces que he salido al exterior siento que ha sido un fracaso. No soy una artista de mundo y soy incapaz de buscar un crítico y decirle: mira, ¿cómo te parece mi obra?

En Sao Pablo tuve referencias de que a la gente le había parecido sensacional, pero yo nunca pregunté. Vi algunos artículos en revistas, lo que no pasó en Venecia, porque aquí eso es la locura. Yo creo que nadie ha tenido el valor de decir lo que es realmente la bienal de Venecia. Me parece decadente y a los colombianos nos dan el peor sitio, detrás de un basurero. Llegamos faltando un mes para la bienal y no había ningún movimiento. Los señores que la organizaban no hablan otro idioma fuera del italiano y en consecuencia la incomunicación era absoluta. Nos dijeron que nos fuéramos y regresáramos en 20 días y cuando volvimos todo estaba igual. En el sitio de Colombia había una telaraña que confundimos con una escalera. El día de la inauguración llegó el Presidente y aún no habían terminado de desempacar las cajas de los pintores más importantes. Esta bienal es decadente y es una institución cuestionada aun por los mismos italianos. A mi me faltó fue valor para colgar mis telones en los árboles de un parque bellísimo que hay en el lugar. Quizás el temor a que se me dañaran. . .

A.R.: *¿Qué opinas del problema de la crítica en Colombia?. Esto me inquieta en razón de que tu también haces crítica.*

BG: Yo pienso que se ha encasillado al artista al limitársele a meter su pincel en la tinta y nada más. Y creo que si se tienen cosas que decir y se sabe escribir, pues lo debe hacer. Además, el artista puede captar facetas que no pueden ver quienes nunca han tocado un

pincel. Su sensibilidad le permite acercarse a la obra de una manera diferente a la del crítico. Muchos artistas han escrito y hay de ellos abundantes documentos desde el siglo XIX. Ahora, aquí existe un vacío en la crítica; después de Martha Traba el panorama quedó huérfano. Contamos con personas muy cultas, conocedores de historia del arte, pero que cuando se meten en el trajín de la crítica quedan absolutamente acobardadas. Entonces, prefieren escribir con seudónimos y hacer mil cosas antes que abordar una situación y decir lo que está sucediendo en el arte. Y si lo hacen, su posición es tendenciosa y obedece a intereses particulares. Cosas que desvirtúan por completo el carácter y la función de la crítica. Es muy cierto lo que algún día afirmara Martha Traba: todo el mundo se dividió en parcelas y quedamos muy contentos; éste es mi reino, éste es el tuyo, y el crítico se volvió promotor de artistas. Así, uno sabe que cuando lo atacan, no es por su obra, sino por su persona. Aquí no hay críticos especializados, ni existe periodismo crítico y esto también arruina. . .

MCL: ¿Tu cómo ves el estado de la plástica en Colombia y en América Latina?

BG: Colombia sigue siendo un país muy floreciente. Definitivamente es un país particular, porque a pesar de tantas lacras y fallas, el artista no se ha dejado arrebatar de la vanguardia. Cada uno está metido en su paseo con su pincelito y su cabeza. Esto nos salva. A diferencia de lo que sucede en el cine en donde se precisa una acción múltiple y de allí que no progrese. Y también nos salva el humor. En cuanto a América Latina, creo que no se puede generalizar. En el Ecuador, el arte nunca volvió a ser tan floreciente como en la Colonia. En México hay artistas maravillosos. Pienso que cada país del continente se debe estudiar aisladamente.

A.R.: *Hay algo que me agrada mucho, son los calemboures tuyos, con una raíz muy nuestra; todo ese juego de palabras que haces vivifica en mucho la obra; es decir, casi podría afirmar que uno entra a la obra estimulado por el calembour que has hecho. ¿No es cierto que esto tiene una vena muy nuestra?*

BG: Tal vez sí, yo siempre pienso que el título redondea la obra y que en el hecho mismo de poner la cosa en la cosa, la cama en la cama, la lámina ajustada en la cama, la mesa, las personas sentadas, hay un juego indudablemente y un juego que para mí es muy placentero, pero yo no le había encontrado raíces. . .

MCL: Beatriz, para finalizar, ¿por qué no nos hablas de tu última etapa y, concretamente, de los trabajos que actualmente expones?

BG: Me gusta sentir que todavía uno tenga recursos para expresarse originalmente. La locura de mi vida es ser original, a costa de muchas cosas, incluso a costa del propio desarrollo de técnicas. Cuando pienso que los caminos se me cierran, ya estoy maquinando mentalmente sobre lo que voy a hacer. Esta última etapa de mi trabajo me encanta porque pienso que es de las pocas oportunidades en que no estoy haciendo interpretación. No es que esté pretendiendo hacer esculturas como las de Botero. No. Los totems son pinturas en volumen y obedecen a cierta cosa que golpeó mi sensibilidad. Recorriendo muchas veces la carretera hacia Sesquilé, entre las cosas que veía sin mirar, había una casa a la que cada semana le agregaban algún detalle: un baldosín, un matero, en fin, esa cosa del gusto. Hasta que un día ví allí un aviso de muerto. Su dueño se había muerto y ese ver los materos uno encima de otro y las llantas unas encima de otras. . . Todo esto estaba golpeando mi sensibilidad y no me daba cuenta. Y empecé a barnizar unos materos y apasionarme con esta obra porque sentía que no estaba haciendo interpretación, que no estaba partiendo de ningún cua-



Asesinada mujer en hospedaje
1985 - Técnica: Acrílica sobre cretona. 2.17 x 1.27 mts.

dro famoso. Creo que con el Guernika clausuré esta etapa. Se agotó un filón y encontré otro. También hay en la exposición una recreación de obras más realizadas en años anteriores. Siento que esta exposición es casi más original que todas las anteriores, porque hay una renovación, un cierre de capítulos por un lado y por el otro hay un trabajo al margen de la interpretación.

MCL: Es casi una ruptura. . .

BG: Es una ruptura. Cuando sentimos que hemos agotado los caminos y casi que hemos muerto. . . el panorama se abre y nos posibilita una nueva forma de creación y esta última es definitivamente diferente porque estoy creando lo mío y dejé atrás la interpretación. . .