

ESCALA / I.E.

UNIVERSIDAD NACIONAL

BEATRIZ GONZALEZ . PINTORA

Maria Teresa Guerrero
Profesora Historia del Arte
Universidad de Los Andes

9

- 1938 Nació en Bucaramanga.
- 1959-62 Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes de Bogotá, en donde obtuvo el título de maestra.
- 1962 Participó en una exposición colectiva en la Sociedad Económica de Amigos del País.
- 1964 Realizó su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Participó en el Primer Salón de Pintores de Cali en donde obtuvo un premio. Participó en el Primer Salón de Intercal de Bogotá en donde obtuvo una mención.
- 1965 Obtuvo un premio en el XVII Salón de Artistas Colombianos. Realizó una exposición individual en el Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- 1966 Viaja a Europa e hizo un curso de Grabado en la Academia Van Beeldende Kunst en Rotterdam Holanda.
- 1967 Expuso individualmente en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Obtuvo el segundo premio en el XIV Salón de Artistas Colombianos.
- 1968 Participa en la exposición "Los que son" de la Galería Marta Traba.
- 1969 Obtuvo una mención en el Primer Salón Austral y Colombiano de Grabado.
- 1970 Participó en la Segunda Bienal de Colejier en Medellín.
- 1971 Fue seleccionada para representar a Colombia en la XI Bienal de Sao Paulo, Brasil. Participó en la exposición "Colombiana 71" que tuvo lugar en Buenos Aires, Argentina.
- 1972 Participó en el Primer Salón de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá y en la III Bienal de Colejier.
- 1973 Realizó una exposición conjunta con Luis Caballero en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- 1974 En la Galería Belarca realizó la exposición denominada

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

"La oferta de siglo: Obras Maestras de la Pintura Colombiana".

En el Centro de Arte Actual de Pereira, presentó la exposición "Vive La France".

Retrospectiva "En inventario", en el Museo de Arte La Tertulia. "Por la pintura" en la Galería Belarca de Bogotá.

Realizó una exposición conjunta con Alvaro Barrios en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Commemorará 20 años del voto femenino. La administración postal edita en estampillas su obra "Nayade".

Fue seleccionada para representar a Colombia en la XXXVIII Bienal de Venecia. Expuso "10 metros de Renoir", en la Galería Garces Velasquez de Bogotá.

Exposición "Los Telones de Beatriz Gonzalez" en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá.

Presentó la exposición "Televisión en colores", en la Galería Garces Velasquez de Bogotá.

"Decoración de Interiores" en la Galería Garces Velasquez de Bogotá, en la Galería La Oficina de Medellín y en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali. "Mural para fabrica socialista" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Presentó la exposición "Identidad Nacional" en la Galería Garces Velasquez de Bogotá, e Iconografía Bolivariana en Museo de Arte Moderno de Medellín.

Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Obtuvo un premio en el concurso del Aeropuerto José María Córdoba de Medellín. Participó en la exposición "Pintando en Colombia" de la Fundación del Banco Exterior de Madrid España.

Participó en la exposición "Espíritus Alineos" en la galería Garces Velasquez de Bogotá.

Realizó una exposición en el Círculo de Periodistas de Bogotá. Participó en XXX Salón de Artistas Colombianos.

colándose en la historia del arte

Nacida en Bucaramanga, Santander del Sur, en 1938, e iniciada sus estudios de pintura en 1955, en la U. de los Andes, de Bogotá, donde los concluyó graduándose como maestra en Bellas Artes en 1962, los primeros trabajos de Beatriz González, dotados de autonomía estética corresponden a sus 13 variaciones sobre *La Encajera* de Vermeer de Delft, un cuadro de 1665, hoy en el Museo del Louvre. Dichas variaciones fueron expuestas en abril de 1964 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá dirigido entonces por María Traba, su fundadora, quien escribió en aquel momento:

"Las versiones de La Encajera se componen básicamente de dos elementos: bloques de color y composición. Cada cuadro está cuidadosamente articulado como color y como forma, pero además corresponde a un clima, a una idea que se desarrolla con inteligencia, buen humor y causticidad; tales como La Encajera sobre los terribles verdes del almanaque Pieterro o las rutilantes encajeras de la playa".

¿Que significa esto dentro del contexto latinoamericano y quizás, más estrictamente, colombiano, donde habría de desarrollarse su tarea? Son bien conocidas las recreaciones de Picasso de temas clásicos o de Goya, también un clásico, al igual que las de Francis Bacon con el papa Inocencio X, de Velásquez. Crítica y apropiación, una mirada contemporánea se insertaba en ese pasado que era la historia del arte y recreándola la dinamizaba, de nuevo, rehaciéndola a su antojo. Homenaje y a la vez profanación, esos Picassos y esos Bacon, por más sugestivos que fuesen, convirtiéndose en otra cosa, no permitían olvidar el punto de apoyo. Las pocas y sin embargo musicales líneas, en el caso de Picasso mediterráneo, o el aullante rostro encarcado, en el caso de Bacon, proseguían ese diálogo que mantenían artistas del siglo XX con un interlocutor, no por visible o deformado, menos presente. Pero haya otro ejemplo, no tan resaltado. En 1926 Miró viajó a Holanda: el contacto con la pintura de Hooch, Vermeer o Franz Hals actuó como antidoto ante los delirios, por entonces muy extendidos, del automatismo surrealista. Realizó así una serie de *Interiores holandeses* donde la fantasía típicamente suya se expande, jublosa, trastocando las dimensiones pero manteniendo, sin embargo, la fresca nitidez de esos planos en que los amarillos, verdes y marrones arman una atmósfera típicamente mironiana.

¿Sucede igual con Beatriz González? Un repaso de sus Encajeras nos muestra no a Vermeer sino su exploración de ciertas áreas de color rotando por la superficie del cuadro y ensamblandose dentro de un mosaico que también varía. Como lo dijo, en aquel momento, Walter Engel:

"Uno de los secretos del nuevo lenguaje pictórico de la artista consiste en la combinación de grandes planos lisos (no geométricos) con zonas de manchas pequeñas, juxtapuestas, de las cuales se componen las "figuras" fuertemente abstraccionistas".

Ella, por su parte, decía: "La Encajera se volvió para mí una manga amarilla y una borlita de cojín flotando en el aire". Nada más. La fascinación por un cuadro, obsesivamente

estudiado, se había trocado ahora en un ejercicio de pinceladas y espacios, un recomponer los bloques esenciales del mismo, no sus detalles. Las estructuras básicas. No era insólito, entonces, que una de las Encajeras se llamase "Encajera de Nicolas de Staël". Como en los oleos y acuarelas que este pintor suicida de la Escuela de París disponía en vidrios rectángulos donde la emotividad era dada solo por el pigmento, no por el tema, así la Encajera colonizaba la anterior targa universitaria de Beatriz González, ciertas variaciones sobre la *Rendición de Breda*, de Velásquez, realizadas bajo el influjo de su profesor, el español, hoy nacionalizado colombiano, Juan Antonio Roda. Así sus figuras, fuertemente abstraccionistas, como decía Engel, eran fácilmente transportables, insertándose en el paisaje de Velásquez, e incluso proyectándose hacia sus futuros trabajos como artista. Vermeer había terminado por convertirse apenas en la puerta por la cual ella intentaba colarse en la historia del arte. Superpuesta sobre los colores planos que fabrican en espacio en los Almanagues Pieterro —sus almanagues de casa campesina y tienda a la orilla de las carreteras colombianas— ella ya era consciente, desde sus comienzos, de que para experimentar hay que caer en el mal gusto, y llevar la metamorfosis de sus temas, al punto límite. En este primer caso, de 1964, a la indagación con el color y la forma. Por ello pudo decir:

"Entendí entonces que si mis relaciones eran más con la Encajera en particular que con el pintor, su forma y su figura debían ser totalmente conocidas por mí. Y si lograba por medio de dibujos previos, podrá hacer obedecer a la Encajera, ordenando que mirara para el



Portada

BEATRIZ GONZÁLEZ
Fotografía Cecilia Gómez

1. "Encajera foto invertida"
Obra sobre lienzo, 1963,
0,85 x 1,00

Usando un tema clásico de la Historia del Arte, La Encajera de Vermeer (1665) - Beatriz González lo recrea, cambiando sus colores y haciendo de sus formas punto de partida para una reconstrucción plástica.



Indo contrario, hacerle levantar la cabeza, metamorfosarla en gargola, cariatide, ave, mona".
Así esta pintora colombiana, hija del expresionismo abstracto, el informalismo y la action-painting, hija, también del cine, el de Truffaut, Antonioni o Fellini, aclaraba sus ideas, dejando atrás las palabras, y adquiriendo destreza en el oficio. Su oficio: que ya era el oficio de pintar.

un canibal plástico

Una década más tarde, en 1973, su *Encajera in situ*, una pintura en esmalte sobre lámina metálica ensamblada en un mueble de mimbre, expresaba el final de este ciclo pintado en la superficie interna de la tapa, la Encajera era ahora perfectamente reconocible. La anterior abstracción se había convertido en un cromó apenas decorativo. En ese mueble, donde bien podría echarse ropa sucia, o guardarse, ¿por qué no?, los elementos de costura, el cuadro al que Claudel llamaba una perla y al cual Proust dedicaría sus más apasionados elogios, había resultado totalmente canibalizado. Una nativa del Tercer Mundo, una artista del subdesarrollo, se lo había devorado. Ya lo había vuelto suyo, en tal forma, que insertándolo dentro de un marco tan prosaico, ella podía volverlo nuevamente identificable, mediante su parodia a la vez crítica y creativa. Gracias a su contradictoria mezcla de fascinación e irrespeto. Teniendo siempre presente la historia del arte, y la historia del arte europeo como punto máximo de referencia, ella quería descomponerla, en un primer lugar, dentro de su propósito de indagación asimilativa. Luego, de algún modo, intentaba reducirla a dimensiones colombianas -la caja de mimbre, el

almanaque Pterloja- y esa aparente degradación era, quien lo duda, una forma irónica de exaltarla. De demostrar que ella todavía funcionaba, incluso como vitela decorando el baul de una sirvienta. Esta forma de trabajar habría de ser entonces, una de las constantes de su obra. En 1981, cuando realizó su *Mural para fábrica socialista*, el Guernica paulatinamente pintado en azules, amarillos, negros y blancos, mediante esmaltes sintéticos sobre tablex, demostraban, con palabra de María Traba, como

"Su Guernica no se limita a parodiar, sino que aspira al metalenguaje; quiero decir que la nueva obra respeta profundamente su modelo y trata de desmontarla solo para organizar otro mecanismo que, respondiendo a un sistema diferente sea tan eficaz (visual) y semánticamente como el Modelo"

Este punto ilumina mejor que ningún otro, uno de los mecanismos básicos con que opera Beatriz González. El utilizar la historia del arte como pretexto para hacer nuevo arte. La representación (subdesarrollada) de una representación (clásica). Cuando a fines de 1973 expuso en el Centro de Arte Actual de Pereira 20 obras con el título de "Vive la France", el epígrafe del catálogo nos recalca, programáticamente, sus intenciones. Decía la artista:

"Es cierto que dependemos de muchos países, de muchas culturas, pero no hay país sobre la Tierra como Francia para hacernos recordar nuestro subdesarrollo".
Por ello, allí el piano de Manet "Vive la France", 1975, aparecía ensamblado en un bombo, y una naturaleza muerta de Braque era, literalmente, la superficie de una redonda mesa de madera, 1975. Así, gracias a un mecanismo de

reconversión metafórica la ballarina de Degas que se bañaba en un platón se convertía, literalmente, en un platón de aluminio dentro del cual se pintaba un Degas. Degas a la cuarta potencia, infinito juego de espejos, ese gozoso desorden que ella introducía en la Sancta-Sanctorum de la pintura francesa—, Millet Cézanne, Manet— combinaba su vocación de estudio, en aquel entonces de la Historia del arte universal, con el uso de un soporte no convencional para su pintura. Ese soporte fue, en primer lugar, el de sus muebles. Sus dos primeros ejemplos, *La última mesa* y *Naturaleza casi muerta*, datan de 1970. En el primero de ellos la archireproducción Última Cena de Leonardo conforma la superficie de una alambicada y populachera mesa metálica. En la segunda, Cristo caído y coronado de espinas yace, literalmente, pintado sobre una lámina de metal que ha sustituido al colchón de una cama, también metálica, y también deleitosamente ostentosa en su mal gusto. Tenemos ya, entonces, detectados dos datos básicos de su tarea. 1) El uso (o abuso) de la historia del arte, visible desde su primera etapa de carácter formativo, ejemplarizada en la Encajeras hechas a partir de Vermeer. 2) El empleo de un soporte no convencional para su pintura, que bien podría datarse entre los años 1969 a 1977, a través de la serie de sus muebles. Pero hay un tercer elemento que nos obliga a retroceder a 1965 para comprender por qué pinta lo que pinta y en qué forma lo hace. Para apreciar mejor el viraje de su pintura, luego de las Encajeras de Vermeer. Ese elemento, que le permitirá aglutinar su interés por lo popular y su búsqueda de un lenguaje muy colombiano, será su atenta lectura visual de los periódicos. Su descubrimiento de la información, y la capacidad que ella encierra para transmitir, reelaborar y adulterar mensajes concretos. Todo ello a través de un color tan detonante y clamoroso como su explícita voluntad de "pintar mal", o, por lo menos, no complacerse en lo refinado del buen gusto, sino sustentarse en los anti-valores de un arte popular nuestro, cuyas estridencias, por cierto engendraban otra belleza. Un delirado mal gusto. Aquellos que Beatriz González denominó "la alegría del subdesarrollo". En medio del horror, tan real como aparente, una felicidad concreta. La que bien podría brindar un color como el "rosado Soacha". Una desmesura visual que cuestionaba la moderación como pretendida característica colombiana a partir del Frente Nacional².

Lectura de los diarios

En 1965, al obtener el Premio Especial del XVII Salón Nacional por su obra "Los suicidas del Sisga", un óleo sobre lienzo de 120 x 100 cms., y que formaba parte de una serie, era factible precisar mejor su nuevo enfoque. El uso, en primer lugar, de una fotografía aparecida en el periódico, una foto de crónica roja, con sus ribetes sentimentales. Una pareja, más campesina que urbana, que, con un ramo de flores amarillas en la mano, se toma una foto antes de suicidarse arrojándose a la laguna del Sisga. Y, en segundo lugar, el tratamiento al cual la somete, articulando planos de color tan arduos en su armonía cromática como en la lograda dificultad con que se ensamblaban. A pesar de su frontalidad evidente había algo elíptico, fantasmal y no dicho, en esos rostros que buscaban sonreír, con tímida rigidez, desde más allá de la muerte. Por más que sus colores fueran "populares", sí se quiere, su maestría distanciadora hacia el conjunto una

definición válida por sí misma. Una obra de arte. ¿Cómo lo había logrado?

Ella lo explica así:

"No fue la historia, ni el tema, ni las anécdotas lo que me entusiasmo, sino la gráfica del periódico. Aparecen las imágenes planas, casi sin sombra. El espacio está dado por las pequeñas deformaciones y desplazamientos de los rasgos. Estas imágenes se adaptaban y corroboraban la idea que yo venía desarrollando en pintura: Aquella de que el espacio puede lograrse con figuras planas y recortadas. En las caras quise utilizar el gris de la fotografía y las líneas discontinuas propias de ese tipo de fotografía tipográfica".

Recortadas sobre un espacio que lo crea la similitud o el contraste de unos colores fuertes tratados sin desvanecimientos, sus figuras, rescatadas de ahora en adelante de los periódicos, aparecían limpias y estrictas, en su cursi distorsión. Pero si bien trabajos ulteriores, como aquel célebre "Apuntes para la Historia extensa No. 1", de 1967, iban a permitirle utilizar una nueva técnica, la del esmalte sobre lámina de metal, desmontando el exaltado provincianismo de la iconografía heroica, sus dibujos, sus tintas sobre papel, y sus heliografías, apuntaban, en escorzos originales, en torsiones insospechadas, mediante ángulos imprevistos, hacia una zona de anónimos sucesos cotidianos, todos ellos sangrientos pero todos ellos rutinarios. Era tragedias pasionales (1967), jóvenes que se ahorcaban y dejaban instrucciones para su entierro (1969), esmeralderos muertos y hombres aporreados y sangrantes (1970). Era una constante de violencia, asomando a diario, y de descomposición social, que ella iba registrando en la grisura

2. "Los suicidas del Singa I"
 Olvo sobre lienzo, 1965,
 1,20 x 1,00

Una foto de periódico, en este caso, le da pie, tanto por su tema de crónica roja como por las peculiaridades de su impresión litográfica, para realizar un valioso tratamiento de colores planos, ritmos ambiguos y motivos emanados de lo que se de ser constante lectura de la iconografía popular.

3. "Apuntes para la historia eterna de Colombia Fome II"
 Esmalte de metal, 1967,
 1,00 x 0,80

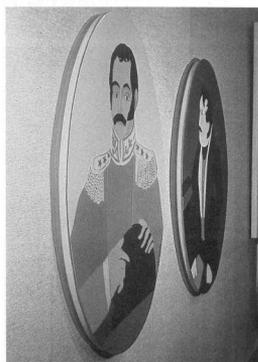


de esos cuerpos esmirriados o esas posturas afrentosas. Como dijo Elias Cametti: "Si, todo se encuentra en los periódicos. Solo que hemos de leerlos con el odio suficiente".

La técnica también parecía torpe, ex-profeso, pero la mordacidad de sus colores chillones y el humor negro con que satirizaba la retórica a nivel de historia patria (piénsese en *Muñe sobre el Foro*, 1973, la cama metálica donde se hallaba representada la muerte de Santander, pintada, a su vez, por un pintor colombiano de la época) Luis García Hevia, a la reina de Inglaterra pasando por el puente de Boyacá (1967), en un desacompañado caballo, o al Papa y los presidentes colombianos, perennemente cubiertos con un tocado de plumas, todas ellas iban mostrando la otra faz de la actualidad noticiosa. Una suerte de oscura, nada clamorosa, y tristemente resignada tragedia diaria, contrastando con los falsos brillos de quienes ocupaban el escenario.

Periódicos, por una parte, enciclopedias, por otra, gracias a ellas percibía la realidad, ya de algún modo previamente filtrada. De ahí que sus pinturas y sus dibujos la rescataran. Eran ellos experiencias más impacientes y perturbables que las satinadas láminas o las amarillentas páginas desdichadas de los diarios.

Como lo dijo F. Gil Tovar, caracterizando su trabajo: *"En la grandilocuencia del retratismo oficial, en la mitología estratada de virreyes y príncipes, en ciertos macondianos aspectos de la vida de la nación, en los provincianismos de la crónica social y en su gusto, "kitsch" con mezcla de "magallanesismo" está el temario, la estética y la intención de la pintora santandereana que, aunque original, hay que situar en el mundo "POP". A ella han de sumarse los propósitos,*



mostrados durante los últimos años de relacionar su trabajo con las fórmulas técnicas –poco a poco convertidas en estéticas– de los medios populares de reproducción tales como la estampa litográfica y la cartolería de moldes de madera con su entraje típico (...). El suyo, que es un arte siempre fresco, encuentra en la inversión y transferencia de valores morales su secreto⁴.

Podríamos, en consecuencia, concluir, mostrando como este tercer rasgo básico de la obra de Beatriz González– el convertir en arte tanto la técnica como la temática de los medios de comunicación de masas– hace de los iconos estereotipados de la sociedad de consumo nuevas formas de apreciación visual y estética, otorgándoles una pátina, o una temperatura, como prefiere decir la artista, inconfundiblemente colombiana.

Luis Caballero escribía, en 1971, en estos términos: "Lid, es la única persona en Colombia que ha sido capaz de hacer pintura colombiana". Y añadía Caballero: "Quien no haya viajado en bus de Bogotá a Bucaramanga no podrá nunca comprender su pintura". Esta aparente limitación era solo relativa.

Su "imaginación de feria", como la llamaba el crítico español Cirici Pellicer, cumplía a cabalidad sus propósitos de representar visualmente a Colombia. Solo que su arte provinciano, que quizás únicamente podía circular a nivel internacional como curiosidad, se nutría con el exceso de información gráfica que nos satura hoy en día, confirmandonos como ya no hay artistas inocentes y como, de algún modo, también los latinoamericanos somos contemporáneos de todos los hombres.

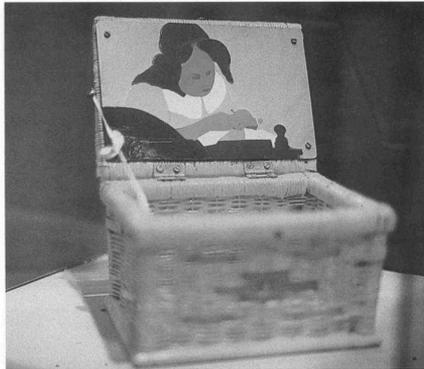
Participamos, así, de similares desniveles respecto a los centros de poder, tanto económicos como artístico, pero igualmente elaboramos respuestas creativas, tan vigorosas como eficaces. Una de ellas es, por cierto, la que ha dado Beatriz González.



4. "Ar Jerusalem, Jerusalem"
Esmalte sobre lámina
metálica, 1968.
1,00 x 1,20

5. "Naturalista casi muerta",
Esmalte sobre lámina metálica,
1970.
1,25 x 1,25 x 0,95

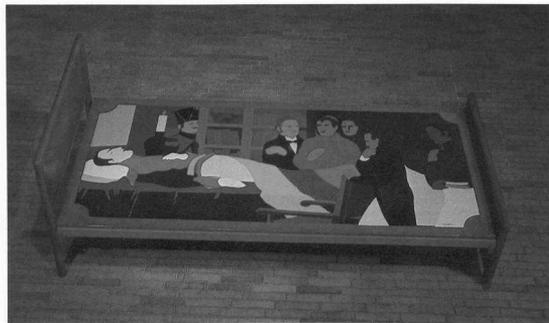
Una estampa de las que se venden por la calle sobre un archiconocido tema religioso lo trasladó a un material novedoso. Reemplazando el lienzo por el metal y el óleo por el esmalte, inicia nuevas búsquedas técnicas, acentuando además el colorido de la misma.



6. "Encajera en Sita"
Escudo sobre lámina de metal
encasado en mueble de
madera, 1973.
0,20 x 0,25 x 0,40.

7. "Más por el foro"
Escudo sobre lámina de metal
encasado en mueble
metálico, 1973.
1,20 x 0,5 x 0,60.

La vende tradicional de la
historia de Colombia en sus
bielas y gracias le sirven
para un doble propósito, por
una parte criticarla y
disonanciarla y por otra parte
unirse a través de ella a una
tradición que es totalmente
colombiana.



un arte culto para una sociedad de masas

"No sé cuándo y cómo perdí la noción de la experiencia directa. Ya no tengo primeras impresiones ante el espectáculo de la naturaleza".

Así reconocía la propia pintora, en su "Carta al lector", incluida en el catálogo de su envío a la XXVIII Bienal de Venecia, 1978, y concluida: "No he hecho otra cosa que mirar la cultura europea de manera provinciana, a través de imágenes de libros, folletos de museos y guioneros turísticos. La naturaleza misma no es otra cosa para mí que un gran telón de fondo para esta cultura". Antes de internarnos en esta su cuarta etapa, la de "Los Telones", precisamente, que va de 1978 a 1981, conviene sintetizar sus tres etapas anteriores, considerándolas como partes de un proceso tanto de paulatina lucidez y autoconciencia sobre los materiales que emplea como de su capacidad para desacralizar mitos reales, encarnados en fetiches ya asimilados por el conglomerado social. Fetiches que pueden ir del asomado presidente Kennedy a Cristo llorando en el Huerto de los Olivos, de la familia real inglesa a una madonna de Rafael. Arte, estampa popular, foto de prensa. Todo era útil para su trabajo plástico. Este, como ya vimos, tuvo una primera etapa de carácter formativo, centrada en el tema de la Encajera de Vermeer, donde trasponiendo la perspectiva a la superficie y haciendo descubrimientos plásticos, formales y estructurales mediante los diversos planos de color, afianza sus armas como pintora.

Su segunda etapa, de lectura de los periódicos y utilización de sus técnicas, a nivel de las artes plásticas, la simbolizan los *Suicidas del Siglo* o las diversas eligidas de próceres correspondientes a su personal *Historia Extensa de Colombia*. Allí las perspectivas equivocadas, los cortes audaces, los seccionamientos impositivos y los perfiles lúseros, efectúan una subversión, muy sutil e inteligente, de nuestros valores, donde la inteligencia enfriaba el empalagamiento sentimental de la cursilería, brindándonos cabales realizaciones artísticas. Por ello, con razón, María Traba pudo afirmar:

"Al revisar el imaginario colectivo en todos sus niveles; el mobiliario popular; los artefactos destinados al pueblo; cromos, fotografías, estampas, revistas, almanques; la producción masiva indiferenciada, como la noticia roja y la crónica social; y al establecer un exigente y riguroso proyecto formal y prestigiado más lo popular que cualquier artista con fines políticos revanchistas".⁴

Esta cita permite enlazar su segunda etapa con la tercera, la de los muebles desarrollada entre 1969 y 1977, donde desaparece la pincelada, el tratamiento y el marco tradicional, siendo sustituidos por las técnicas comerciales y su inspiración en el folclor urbano popular, todo ello dentro de una entonación de colores y de gustos tanto campesinos como de emigrantes hacia las ciudades. Camas, mesas de noche, peinadores, roperos, butacas. Sobre todos ellos las figuras alusivas creaban, a través de los títulos, juegos de sentido, uniéndose palabra e imagen en su propósito revulsivo.

Sus telones, entonces, configuran una cuarta etapa de su pintura. Realizados en acrílico sobre lona, algunos adquieren dimensiones insospechadas, como aquel de 6 mts x 10 Mts



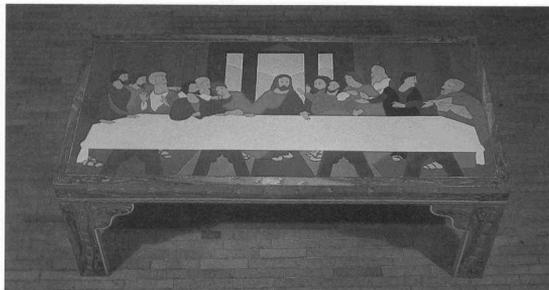
8. "Vive la France"
Esmalte sobre lmina de
madelles, ensamblada en
objetos de madera y cuero,
1975.
Diámetro 0,80
Profundidad 0,40.

9. "La última mesa"

Esmalte sobre lmina de metal,
ensamblado en mueble
metálico, 1970
1,85 x 2,45 x 0,75

10. "Santo Cagar"

Temas extraídos de la historia
del arte, le permiten realizar
una obra de "tradición
provinciana". También este
período (1971-76) involucra la ley
del marco para dar una
ambientación a la obra. Sus
muebles, algunos de ellos
comprados en Pasaje Rivas de
Bogotá, le permiten
comprenderse con el gusto
colombiano, y sus concepciones
estéticas-decorativas de los
inmigrantes campesinos y la
clase media trabajadora de las
ciudades.



que envió a Venecia, con el título de *"Telón de la Movil y cambiante naturaleza"* (1978). Allí el *Almuerzo sobre la hierba*, de Manet, como en otros casos Gauguin, en *Sigo Usind* (1977) adquirían un doble y equívoco carácter. Por una parte eran rescatados del museo, perdían su impronta de arquetipos ya congelados, y por otra eran punto de partida de una nueva realización estética, cuyos elementos parecían fácilmente desechables. Como carpa de circo, pintadas con aparente premura, y desgastadas por el tiempo, los telones nos daban, con mayor énfasis, la ilusión de una representación que solo aludía a sí misma. Con razón el primero de la serie, del año 1975, y titulado *Telón de boca para un almuerzo* recalaba su carácter pionero utilizando el mismo tema de Manet que luego enviaría a Venecia. Ampliándolo, rehaciéndolo a su antojo, repitiéndolo, utilizándolo, en definitiva, el paso ulterior era coherente con sus propósitos: pintar, en 1978, *10 Metros de Renoir*, y venderlos por centímetros. La experiencia con Renoir se situaba así en el centro de un periodo, el que iba de los telones al arte de producción industrial o producción de masas (1961-1984) acorde, en cierto modo, con los conocidos planteamientos de Walter Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproducción técnica y la pérdida de aura inherente a la misma. Ya no había obras de arte únicas: el mercado las uniformizaba.

Tres o cuatro ejemplos patentizan estas nuevas búsquedas. Una sinuosa Venus de Botticelli pintada sobre un trapillo de baño - *Botticelli Wash and Wear*, 1976. Una larga *Cortina para el baño de la Orangerie*, 1978, donde pintura P.V.C. sobre plástico ha en revivir de nuevo esos puntos de luz que eran los nenúfares de Monet o *Decoración de Interiores*, 1981, donde una cortina realizada en una fábrica textil y estampada a mano, presenta a personajes políticos de la época en una reunión social. Su sola presencia, sobre

la ondulante superficie coloreada en verdes, naranjas y marrones, resultaba, de por sí una sátira muy viva. Propugnaba ya un cuestionamiento sin subterfugios de la actualidad nacional. Su exposición de 1980, en la Galería Garcés Velásquez, titulada *"Televisión en colores"*, era, en tal sentido, y como su catálogo lo recalca, un pequeño periódico sobresaturado de fotografías del Presidente Turbay Ayala—una opción, muy definida, no por el pasado, que representaría la historia del arte, o por la sedimentación activa que lo popular iba dejando como venero nutricio de un pueblo, sino como un combate, vis a vis, con los rostros más reiterados del momento. Por ello, como una forma de cegar al emisor de mensajes, pintaba sobre la pantalla de un televisor el rostro del Presidente. Esto desembocaría, en 1983, en su exposición *Identidad Nacional* donde papel de colgadura para vender por metros, carteles callejeros y xilografías de Bolívar impresas sobre papel de arroz eran casi una réplica, a nivel artístico, de uno de los temas centrales del debate cultural. Temas que en muchos casos habían devenido simples fórmulas estereotipadas, y que ahora, mediante el carácter concreto de su réplica: un usuricida, un presidente condecorado o siendo coronado por un tocado de plumas de indígenas amazónicos, parecían llevar su rechazo a fórmulas muy explícitas. Así la secuencia de los tres presidentes representados se contrastaba con un carandero indígena, también amazónico, también coronado de plumas, que ofrecía resolver todos los problemas. Las imágenes nos recuerdan su lectura visual de la prensa; su montaje recupera los valores del surrealismo, aproximando, y haciendo estallar, realidades antagónicas pero unidas por un hilo común, y su empleo de materiales explícitamente detestables afirma el carácter anarquista de su enfrentamiento.

A través de una estética que ella llama "la estética de la tinta tipográfica y el almidón de yuca", muestra la forma como se desarrolló el fenómeno cultural entre nosotros, impidiendo gracias a su experimentación continuada, que el mercado la fije y la anquilose en una sola postura adquirible y redituable.

Materas de barro, ángeles en yeso, llantas de carro, y esmalte sintético le permite, en 1985, armar sus esculturas "Totémicas", donde los deshechos de carretera o las tiendas artesanales, al borde de la misma, le suministran los materiales necesarios para continuar su reflexión crítica. Bien sea la religiosidad popular, o la muerte que sufrieron soldados bachilleres, prestando su servicio militar, los viejos elementos que recorrían, subyacentes, su mundo, vuelven a aparecer, y son ferocemente metamorfoseados. Como lo ha señalado Ana María Escallón:

"El niño Dios corona los maderos superpuestos pintados con los colores del uniforme de camuflaje —esos que están destinados a disfrazar lo que se ve— para recordarnos, pero con su contenido más cierto, el ultraje. La presión y hasta la muerte que sufrieron los soldados bachilleres en manos del ejército. Otra voz el poder consagrado que oculta su verdad. Para Beatriz González la verdad es una tarea de descubrimiento: despojarse de todo cuanto al querer mostrarla nos impide verla"⁵.



10. "Tales de boca para un almuerzo"
Acrílico sobre tela, 1975
6,00 x 4,00



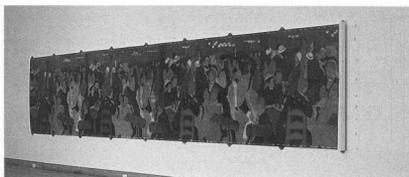
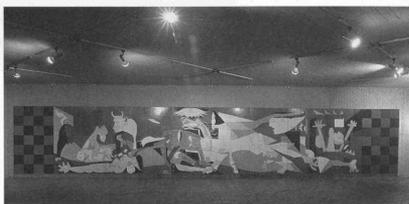
11. "Cortina para el baño de la extranjera"
Pintura de PVC, sobre plástico,
1973
2,50 x 20,00 mts.

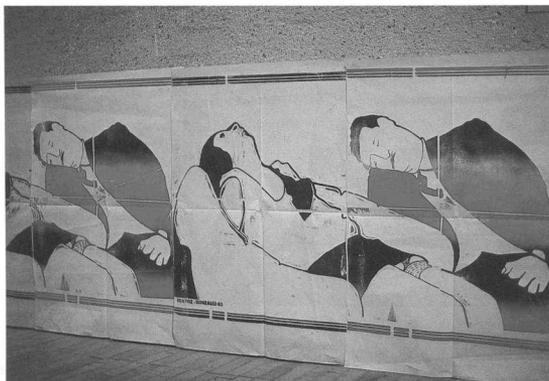
Planteadose los problemas
plásticos en grandes
dimensiones, sale del marco
limitante. Pinta, ahora, sobre
plástico, lona, budo, modelox,
tralla.

12. "Maral para una fabrica
socialista"
Esmalte sintético sobre tabler,
1981
2,24 x 12,20

Con motivo de la celebración
del primer centenario del
natalejo de Picasso, vuelve
actual su cuadro más conocido.
Lleva un diario de dicho
proceso, reconponiendo las
dimensiones del original de
Picasso y jugando así con el
espacio-tiempo, dando como
resultado una obra que alude a
los murales industriales.

13. "Otra vez de Resnar"
1978



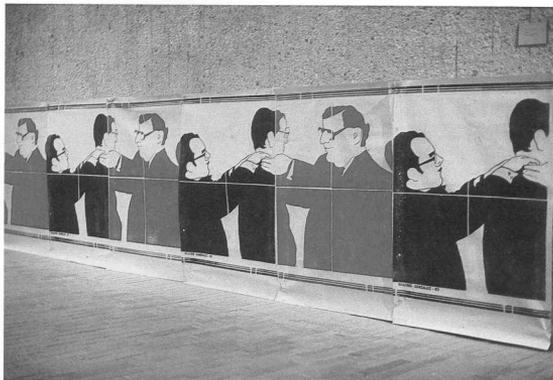


Mostrar lo que está ahí. En forma irroverente, controvertida y polémica, Beatriz González ha mantenido un diálogo crítico con el público colombiano, buscando siempre nuevos medios para plantearle nuevos problemas. Dominando en forma lógica y conceptual sus temas, no por ello ha cegado su sensibilidad para percibir un clima y transmitirlo dentro de un pertinente contexto formal invariablemente novedoso dentro de su vigilancia expresiva. Gracias a él los temas de nuestra identidad, de nuestra cultura popular, de nuestro subdesarrollo, han alcanzado una vigorosa jerarquía artística, cuya vigencia no es sólo colombiana sino ampliamente latinoamericana. Sumergiéndose, a fondo, en su carácter provinciano, ha llegado a ser ampliamente universal. Lo esencial de su línea, y la vibrante de su color; su capacidad para reconvertir los productos de la historia del arte y de la imaginaria popular, a través de un enfoque angular, estrictamente contemporáneo, garantizan la cálida ironía de su mensaje, siempre urticante, y cada vez más válido.

14. "Óculo de la tragedia"
1983

Estos carteles callejeros, fechados de 2010, hacen la expresión artística de un país subdesarrollado como constante de su trabajo artístico. El carácter provocativo de sus medios de expresión corresponden a su interés por los carteles populares y demás medios de expresión urbana.

15. "Óculo de la comedia"
1984

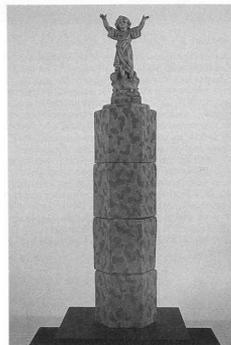


contexto

Aun cuando la pintura de Beatriz González ha representado a Colombia, en la Bienal de Sao Paulo, 1971, y se ha exhibido en Puerto Rico, Buenos Aires, Caracas, Texas, Cuba, México, París, y Nueva York, dentro de muestras colectivas, lo explícito de su carácter colombiano podría hacer pensar, en un primer momento, que ella no tendría cabida dentro de la uniformidad internacionalista, dictada desde el exterior, que parece subdividir el arte de nuestro continente en los rútolos correspondientes a los influjos externos: informalismo, pop art, op art, minimal, camp, conceptual, transanguardia, etc. Sin embargo su figuración crítica, que tantas dificultades parece presentar para clasificarla, encasillándola bajo un membrete, si tiene en común, dentro de su insoslayable individualismo, varios puntos de contacto con otros artistas latinoamericanos, coterráneos suyos, como sería el caso de Jacobo Borges, de Venezuela (1931) o Luis Felipe Noé (1933) de Argentina algunos de esos puntos serían:

1. Interés por los medios de comunicación de masas y su incidencia en el contorno visual de las nuevas ciudades latinoamericanas, tensionadas entre anacronismos que se deterioran y voluntades progresistas que no terminan por imponerse, de ahí su interés, por ejemplo, en la perdurabilidad del determinante religioso, en la iconografía popular, o el ascenso de los nuevos fetiches —realidad, presidentes, actrices— a través de fotos de periódicos y revistas, televisión, cine o afiches y murales callejeros. Son estos mismos recursos los que ellos emplearán para volver más efectivo su mensaje crítico.
2. Revisión de la historia de América Latina, no sólo en sus símbolos estatuídos sino en el repaso, desde una óptica estrictamente contemporánea, de la propia historia del arte nacional y latinoamericano. En tal sentido son de interés los ensayos de Beatriz González sobre pintores como Amelia Peláez, Fidolo González Camargo, Pedro Nel Gómez o Debora Arango, como caminos para reconstruir la herencia de sus antecesores.

3. El proceso creativo ligado siempre a un análisis de la creación. A una poética y a una auto-crítica, que sin quererse repetir nunca, sí mantiene perpetuamente renovados sus motivos a través de medios no convencionales de expresión. Esa unión permanente entre el que y cómo, entre el título y el contenido, acentuando el desfase que el propio cuadro, mueble o telón, también postula dentro de sí mismo, como una acción ilusoria, que si bien puede reconducir a la vida, apunta, ante todo, a la propia pintura, viéndose a sí misma con una óptica sui-generis. La de lo que a falta de mejor término se acostumbra a denominar subdesarrollo, utilizando, deliberadamente, falsos materiales—falsos bronce y mármoles, falsas maderas— cosas, todas ellas, que dan asimismo falsas apariencias de lo que generalmente se considera el buen gusto.
4. Incorporación de bienes culturales de raíz ajena, lejana ya del mimetismo y, por el contrario, acentuada por su capacidad paródica y cambaleasca. La nueva figuración, o el pop, que nutren sus comienzos, son igual que la historia del arte toda, otra cosa en manos de ellos.
5. Una muy clara inserción de sus trabajos en el eje provincia-capital, entendido éste no en términos civiles colombianos, sino, en general, entre provincias y capitales en el mundo del arte. Entre países emisores y países receptores, invirtiendo el bombardeo de los primeros con la imagen, distorsionada, violenta, pero válida, de América Latina en estas dos últimas décadas, replanteando la relación entre el espectador y su obra. Si bien ella, en muchos casos, lo repudia, agrade o satiriza, revelando, desde la cultura, las nada matizadas mixturas del mestizaje o la ávida irrupción de nuevas y ávidas clases sociales, con toda su premura emergente, dichas obras de arte terminan por convertirse en símbolos identificatorios de un nuevo sistema de referencias simbólicas, donde lo popular no deja de nutrir lo ambiguo de este refinamiento sui-generis.
6. La realización, paralela a su trabajo propiamente artístico, de una serie de actividades didácticas, no ajenas a la dimensión colectiva, como los escritos teóricos, las entrevistas razonadas, la guía de exposiciones de otros artistas, como una forma de ampliar el espacio en torno a la obra de arte, lo cual facilita el acceso a la misma, dentro de una perspectiva, por cierto, no muy clara acerca de esa contradicción eterna de que "al artista no le importa el público pero lo necesita". Como lo expresó la propia Beatriz González en la revista CROMOS, en su reportaje con Oscar Gómez Palacios a raíz de su muestra "Identidad Nacional", 1983: "El público colombiano es fatal porque es siempre mediocre. Yo creo que los artistas nos merecemos un público más educado, más culto. Para hablar chino hay que aprender chino. Para ver arte hay que saber de arte".
- Estos rasgos generales comunes son, por cierto, extensivos a su obra de creación, propiamente dicha, que plantea, con elementos colombianos, universales, y de la historia del arte en general, problemas afines con otras áreas del continente sometidas a procesos similares. Su obra queda entonces, como una forma de resolver, válidamente, lo que implica la realización de un arte latinoamericano auténtico.



TESTIMONIOS

- 1962** Marta Traba expresa sobre la exposición colectiva de la Sociedad Económica de amigos del país "Bello acto externo".
- 1964** Marta Traba: "Claro que hay jóvenes con talento... Beatriz González aplanó a Vermeer".
- 1967** Sobre el cuadro *Apuntes para la historia extensa de Colombia. Tomo II*, basado en una obra de Figueroa, desata polémica de plagio. Germán Robiano escribe: "Los apuntes para la historia extensa de Colombia son en mi opinión, las pinturas más mordaces y valientes del concurso. Dos grandes medallones pintados en las enmarcadas en la bandera Nacional presentan las efigies de dos de nuestros más conspicuos próceres. La técnica empleada es deliberadamente torpe; los colores son sucios y chillones, las figuras recortadas con desmaño al margen de la inerte academia, muy cerca de la pintura "popular" y cursi, plena de desafortunada espontaneidad, los retratos de los héroes tienen una gracia e ironía excepcionales". *El Espectador*, noviembre 10, 1967.
- 1968** Beatriz González define su propia pintura como "una sub-pintura para países subdesarrollados con historia extensa".
- 1971** En el catálogo "Colombia 71": Marta Traba escribe: "Al articulando conceptos sintéticos de la forma, aplica el color por zonas, de manera de conseguir efectos alépticos y re-cortantes; y es a esa distorsión, planismo y mutilación de los temas presentados donde vamos describiendo la dura voluntad des-figurativa o des-figuradora que va mucho más allá de lo divertido y de las transposiciones realistas del mal gusto ambiente—esto es lo que llamo en Colombia un arte de vanguardia.
- 1973** En el catálogo de su tercera exposición en el Museo de Arte Moderno, Bogotá, Beatriz González se expresó así: "Mi pintura tiene el destemple de lo desmedido", "¿Qué más quería tener por marido una Madonna de Rafael que un peinador cubista para reflejar su belleza? y Bolívar muerto, no es mejor que repose en una cama?".
- 1975** Sobre la exposición "Vive la France" la artista señala: "Es una asociación de ideas, los cuadros funcionan como muebles, al mismo tiempo sirven de marco a los cuadros. Es, en cierto sentido, una continuación del surrealismo".
- 1976** Sobre la exposición "Por fin pintura" Beatriz González declara: "Terminé con los muebles pues ya dije con ellos lo que tenía que decir". En la introducción del catálogo "Un inventario", Eduardo Serrano dice: "un paseo en bus por el Museo del Prado, la Represa del Sisga, el Pasaje Rivas, el Palacio de Buckingham y "L'Orangerie", la preferencia de la artista por recalar la superficie. Sobre la profundidad ilusoria, se acentúa en estos trabajos (años 70) mediante la tersura y brillantez del acabado. El color se aplica

- 16.** "Angel" custodio de Pipaguanes"
1985
La muerte de varios reclusos que prestan su servicio militar, en el mismo año que lo hace su hijo Daniel, le inspira este tamaño, hecho con objetos hallados a la vera de la carretera, escaleras tóxicas armadas con objetos. Bantas, esteras, angulas de yeso.
- 17.** "Tumbos funerarios para soldados bachilleres"
1985

- abiera en capas gruesas y parejas y en áreas cuidadosamente limitadas por el dibujo irregular que intercala otros colores en los bordes. Los cromos populares y la Historia del arte permanecen como fuertes pero sus tonos y detalles son aún más arbitrarios y la promediada relación de estas pinturas con las pinturas características de los buses y cantones del país, resultan inescapables".
- 1979** Sobre el origen de los telones dijo la artista: "Surgieron de un recorrido por la polvorienta Avenida Jiménez de Bogotá. En una vitrina de tienda encontré, al lado de botellas y focosillos, una revista de Salvat en cuya carátula aparecía "El Almuerzo sobre la hierba" de Manet, arruinado por la mugre y el sol parecía un telón o una carpeta de circo pintada con acrílicos desentendidos. Eso era lo que nos llegaba de la móvil y cambiante naturaleza, tan buscada por los impresionistas".
- 1981** En la presentación de la exposición "Declaración de intenciones" J.G. Cobo-Borda escribe: "Este arte, que no ha dejado de renovarse, no ha dejado de ser, tampoco, en ningún momento, el producto de alguien que se asume, ante todo, como pintora. Una pintora, además, muy consciente de lo que significa la historia del arte: formas que suscitan otras formas, estilos ya establecidos que al recrear los engendran lo inesperado. Todo ello inserto en un clima, o como ella misma lo dice: "con una temperatura" que no es otra que lo de un país desbaratado; la de un círculo infinitamente provincialino, entendido esto último, casi como un mérito hoy en día. Allí donde la creación, nutriéndose del desorden, y sin perder la distancia, ha de erigir una nueva jerarquía de valores, sin estar atrapada por la verdad única ni por la levedad sarcástica del chiste fácil. Lo que cuenta es la anécdota trascendida, la anécdota que no deja de divertirse, convertida ya en superficie plástica". Concluye: "Ser fiel a la actualidad, rechazándola de plano. Pintar, escarmecerla, rehacerla para que muriendo subsista, únicamente, como obra de arte".
- 1983** Beatriz González define su temática "Identidad Nacional", así: "Lo que me interesa realmente estudiar es el fenómeno cultural de los países subdesarrollados como el nuestro. Hay algo en el ambiente que altera los valores. En mí no me interesa acabar con la historia del arte, sino mostrar en qué sentido se transformaron los valores. En una transposición, una transmutación que sucede y que uno alcanza a percibir". "Para los temas colombianos me documenté en los periódicos y para los europeos en las enciclopedias, pero las enciclopedias ya me aburren, me gustaron en su época. Ahora trabajo casi todo el tiempo sobre noticias locales". Entrevista con Carlos Duque. *El Espectador*, Bogotá, *Magazine Dominical* No. 10, mayo 22, 1983, pág. 14.



BIBLIOGRAFIA

- AROLA, Jaime. *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González*, Tomo I Bogotá. Ed. Tercer Mundo, 1974.
- RAYON, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1974. pp. 302-303.
— *Arte Moderno en Latinoamérica*, Taurus, 1985. pp. 239-240.
- GR. TOVAR, Francisco. "El arte colombiano", *Enciclopedia popular* *Autoridad*, No. 20 Bogotá: Páez y Jansé, Ed. Colombiana Ltda., 1976, pp. 67-68.
- RUBIANO, Germán. *Historia del Arte Colombiano. Artistas populares y primitivos*, No. 73. Barcelona: Ed. Sabat, 1975. pp. 1443-44.
- SERRALL, Eduardo. *Un siglo visual*. Bogotá: Ed. Museo de Arte Moderno y Tercer Mundo, 1976, pp. 72-76.
- TRABA, Marta. *Dos décadas valiosas en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Méjico: Ed. Siglo XXI, 1973. pp. 106-107 y 166.
— *Historia abierta del arte colombiano*. Ed. Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974. pp. 216-19.
— *Mirar en Bogotá*. Bogotá: Ed. Colcultura, 1976. pp. 153, 255 y 313.
— *Los muebles de Beatriz González*. Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1977.

Principales Artículos:

- BONILLA ARAGÓN, Alfonso. *Almanaque Propal*, 1970.
- BUENAVENTURA, Nicolás. "El arte de Beatriz González", *Vanguardia Liberal*, mayo 21, 1972.
- BURGOS, Alvaro. "La sátira de lo ingenuo", *El Siglo*, junio 11, 1967.
- OBRO BORJA, Juan, CELIS Añón y otros. "Reportajes a Beatriz González", 1981.
- ENGEL, Walter. "2 exposiciones notables", *El Espectador*, abril, 1964.
- ESCALLON, Ana María. "Beatriz González obras recientes y surrealismo vía", *Revista Arte en Colombia*, No. 28, 1985.
- GUERRERO, María Teresa. "La Figuración crítica en América Latina". Publicado en el libro *Arte y arquitectura Latinoamericana*. Ivonne Fain, compiladora. Ed. Universidad Nacional de Colombia, 1985. pp. 77-100.
- RUBIANO, Germán. "Beatriz González o la historia del arte en Sesquillo", *Revista Arte en Colombia*, No. 4. febrero, 1973.
- RUZ GÓMEZ, Darío. "La figuración derrotada", *El Espectador*, mayo, 1970.
— "No sólo de café vive el hombre", *La Opinión* (Buenos Aires) septiembre 28, 1971.
- SERRALL, Eduardo. Catálogo "Colombia 71" para el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. Bogotá: Ed. Museo de Arte Moderno, 1971.
- TAFUR, Pilar. "Beatriz González pintora tremendista", *El Pueblo* (Cali) septiembre, 1976.
- TRABA, Marta. "El Color al ataque", *Encuentro Liberal*, junio 10, 1967.
— Catálogo de Colombia para la XI Bienal de San Pablo, Brasil. Bogotá: Imprenta Nacional, 1971.
— "Tres preguntas de Marta Traba a Beatriz González", Catálogo Museo de Arte Moderno, Bogotá, febrero, 1973.
— "Una clave artística para comprender a Colombia", *Forum World Features*, septiembre, 1974.
— "Beatriz González", revista *Eco*, No. 169, (noviembre) 1974. pp. 65-73.
— "Güerriera, y Algo Más, en Bogotá", *El Universal*, Caracas, marzo 14, 1982.
- VIEJO, Beatriz de. "Beatriz González, una pintora subversiva", *Revista Dilemas*, febrero - mayo, 1973, pp. 28-30 y 50.

NOTAS

1. Los diversos opiniones críticas sobre su obra han sido tomadas del Libro de Jaime Arola, *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González*, Tomo I, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1974, y de los comentarios críticos recogidos en el Catálogo de sus "Exposiciones retrospectivas", 1962, 1984, realizada entre abril y junio de 1984, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde se encuentran en los folios de las correspondientes. Las declaraciones de la artista sobre su trabajo, hasta el año 1974, han sido tomadas del libro de Jaime Arola.
2. Ver, al respecto, y como una visión panorámica del siglo XX en Colombia, el catálogo del historiador colombiano David Ballester, "Colombia en el siglo XX. ¿Un caso de éxito?", publicado en *El Tiempo*, Bogotá "Lecturas Dominicales", mayo 4 de 1986, p. 4-7, 12-13 y 16.
3. Entrevista al fotógrafo "La difícil identidad nacional en el arte", en su columna "Mirar, ver y decir", *El Tiempo*, Bogotá, 8 de Mayo 1983, p. 4R.
4. Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1977, p. 44.
5. Ana María Escallon, "Beatriz González: (obra reciente y surrealismo vía)" en *Arte en Colombia*, No. 28, Bogotá, septiembre, 1985, p. 66.

MARIA TERESA GUERRERO

Directora de Textiles y Talleres Artísticos, Universidad de Los Andes, Profesora de Historia del Arte, Maestra en Bellas Artes, Universidad de Los Andes. Estudios complementarios en Marjorie College, Indiana y School of Visual Art, Nueva York. Subdirectora del Museo de Arte Moderno, Bogotá. Publicación ensayo "La Figuración Crítica en América Latina".

ESCALA/HE Revista Facilita Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Bogotá, Colombia, Año 1 - Septiembre 1985 - #208 - 6120-88012. Licencias B80 Min. Gobierno - 272 de Agosto.

directora Ivonne Fain

comité editorial Elise Arce Bogotó • Germán Rubiano C. • Carlos Nino M • Fernando Montenegro L • David Sarza C.

textos Beatriz González - opórtuna - Ivonne María Teresa Guerrero

directos impresos ESCALA calle 107 No. 17-70 - conmutador: 2878200 - Bogotá

OTROS TITULOS DE LA COLECCIÓN

Luís Ángel Restrepo - pintor • Sergio Trujillo Magagnoli - pintor • Gastón Lelarge - arquitecto • Guillermo Uribe Holguín - músico • Guillermo Wladimir - pintor • Alberto Wilke Ferrer - arquitecto • Pedro Nel Gómez - pintor • Ivonne Bernades Silva - músico