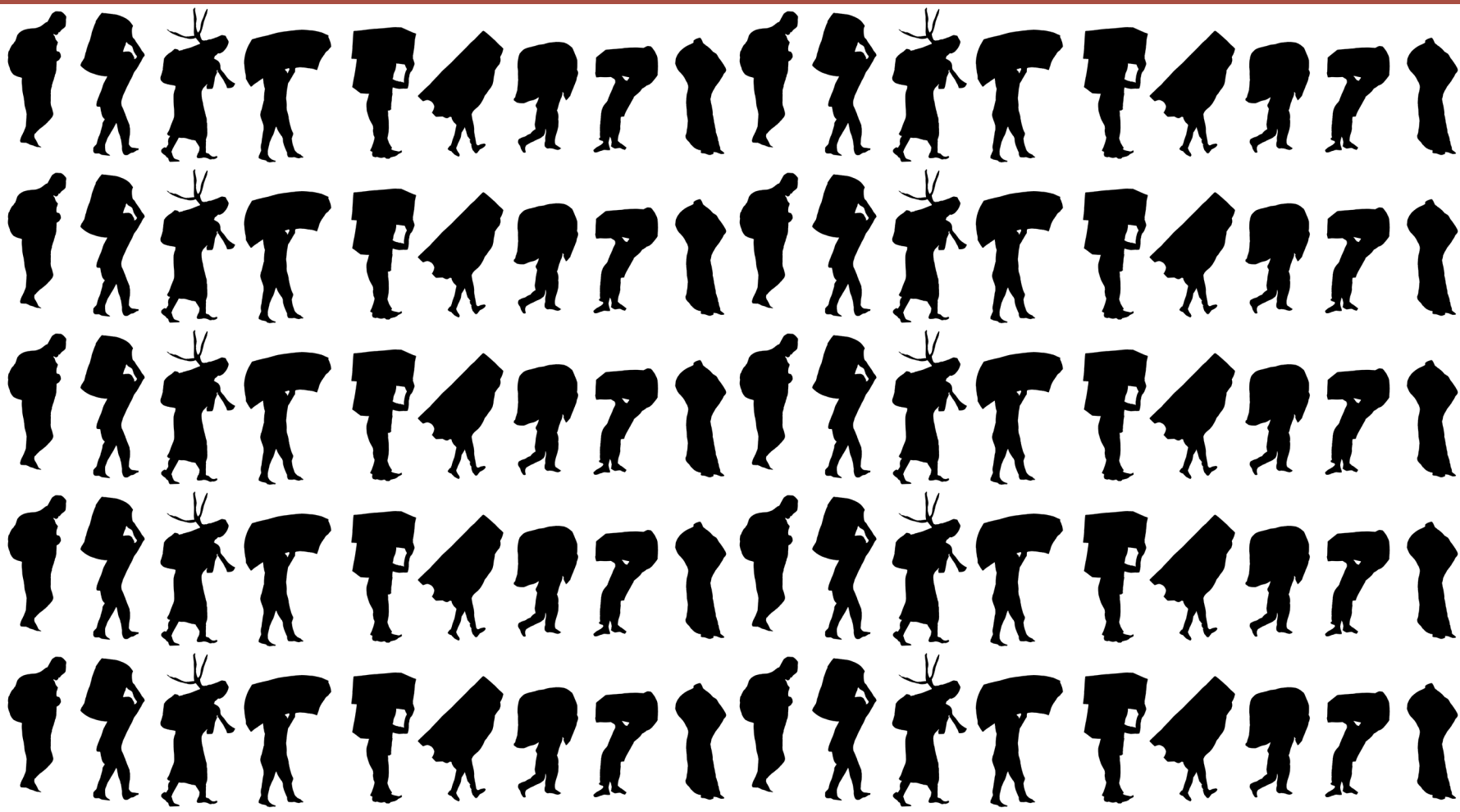




BEATRIZ GONZÁLEZ

DESPLAZAMIENTOS



Montaje y producción de la exposición Beatriz González: Desplazamientos

Mariana Dicker Molano
María Alejandra Fajardo
Elkin Rubiano Pinilla
Manuel Enrique Santana Cediell
Francisco Javier Gil Marín

Fotografías
Archivo de Beatriz González

Agradecimientos

Cecilia María Vélez White – Rectora
Galería Sextante
Gloria de la Pava
Ángela Peña – Egresada Escuela de Artes
Camilo Perilla – Egresado Escuela de Artes
Luz Dary Ávila Neita – Gestora Docente Escuela de Artes
Natalia Gutiérrez – Asistente Personal de Beatriz González
José Ruiz – Asistente Personal de Beatriz González

BEATRIZ GONZÁLEZ DESPLAZAMIENTOS

Gil, Francisco Javier

Desplazamientos / Francisco Javier Gil, Elkin Rubiano, María Alejandra Fajardo. - Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019.

108 páginas : ilustraciones, fotografías ; 24 cm.

ISBN: 978-958-725-254-5

1. González Aranda, Beatriz, 1938- Crítica e interpretación. 2. González Aranda, Beatriz, 1938- Obra pictórica. 3. Pintura colombiana - Historia y crítica. 4. Violencia en el arte - Colombia. 5. Arte colombiano - Siglo XX. I. Rubiano, Elkin. II. Fajardo, María Alejandra. III. Tit.

CDD 709.861

Rectora: Cecilia María Vélez White

Vicerrectora Académica: Margarita María Peña Borrero

Vicerrectora Administrativa: Nohemy Arias Otero

Decano de la Facultad de Artes y Diseño: Alberto Saldarriaga Roa

Editorial Utadeo

Jefe de Publicaciones: Marco Giraldo Barreto

Coordinación gráfica y diseño: Luis Carlos Celis Calderón

Proyectos especiales de fotografía: Luis Carlos Celis Calderón

Coordinación editorial: Mary Lidia Molina

Coordinación revistas científicas: Juan Carlos García Sáenz

Distribución y ventas: Sandra Guzmán

Asistente administrativa: María Teresa Murcia Cruz

Carrera 4ª N.º 23-76 oficina 203 pbx: 2427030

<http://www.utadeo.edu.co/es/editorial>

Edición:

Pauta gráfica y diseño: Luis Carlos Celis Calderón

Corrección de estilo: María Camila Monroy

Retoque digital: Luis Carlos Celis Calderón

Diseño de cubierta: Luis Carlos Celis Calderón

Ilustración de cubierta: Beatriz González Aranda

Revisión editorial: Mary Lidia Molina Bernal

Impresión: Panamericana Formas e Impresos S.A.

En nombre de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Editorial Utadeo le agradece a usted, el lector de esta obra, por apoyar el trabajo de todas las personas que hacen posible que el conocimiento llegue a sus manos al adquirir este texto de manera Legal. Asimismo, le agradecemos el interés por el conocimiento que producen nuestros investigadores, y el apoyo que pueda darnos para que éste tenga un mayor alcance.

Comité Curatorial del Museo

Rectora Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Cecilia María Vélez White

Directora Programa Diseño de Moda y Medios Interactivos
Rosa Pastora Correa Sánchez

Asistente Rectoría
Yirama Inés Castaño Güiza

Curadora
Ana María Escallón

Directora Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO
Claudia Hakim

Director Museo Nacional de Colombia
Daniel Castro

Jefe de Curaduría de Artes y Otras Colecciones
del Banco de la República
Laura Zarta

Decano Facultad de Artes y Diseño
Alberto Saldarriaga Roa

Director de la Escuela de Artes
Francisco Javier Gil Marin

Director del Programa en Cine y Televisión
Santiago Trujillo Escobar

Director de Escuela de Diseño, Fotografía y Realización
Audiovisual
Carlos Francisco Pabón Pinto

Director Departamento de Humanidades
Mario Alejandro Molano Vega

Directora del Museo de Artes Visuales
Isabel Vernaza

Curador Asesor
Juan Francisco Hernández Roa

Profesional Oficina de Comunicación
María Alejandra Navarrete Tovar

Contenido

Presentación	7
Beatriz González. Desplazamientos	
Imagen y Memoria	11
Javier Gil	
Museo/mausoleo:	
Beatriz González en la búsqueda del duelo	25
Elkin Rubiano	
Migrantes	
Creación y memoria en Beatriz González	39
Javier Gil	
Correspondencias	
Todas las mañanas del mundo carecen de retorno	61
María Alejandra Fajardo	
Catálogo	77

BEATRIZ GONZÁLEZ. DESPLAZAMIENTOS

La presente exposición y los textos que la acompañan proceden de un proyecto de investigación-creación desarrollado por Mariana Dicker, María Alejandra Fajardo, Elkin Rubiano y Javier Gil. Esta exploración pretende pensar las relaciones entre creación artística y memoria a partir de la producción artística de Beatriz González de los últimos 20 años. Consideramos que las imágenes toman posición frente a lo real; no representan lo dado o lo sucedido, sino que lo crean y dimensionan desde sus particulares modos de pensar. Tampoco aspiran a explicaciones totalizantes; significan a través de momentos, fragmentos, detalles y relaciones inéditas. Lo visual toca lo real sin aspirar a verdades absolutas y cerradas, pero desde sus singularidades expresivas renueva la percepción y la comprensión del mundo. En ese contexto, consideramos que el trabajo de Beatriz González construye memoria, asumiendo que esta no se refiere a dar cuenta de hechos objetivos ocurridos en el pasado, sino como una construcción simbólica, un trabajo, una nueva dimensión de sentido vinculada a la creación artística. Sus obras confirman las posibilidades que tienen el arte de participar en la generación de otras historias, de hacer hablar el pasado de otro modo, de expresar lo inexpresado por la historia oficial.

El trabajo visual de Beatriz González se constituye en una suerte de *aparición alterante*, una especie de alteridad a las imágenes que usualmente presenciamos en los medios de comunicación. Si bien parte de las fotografías de prensa, la artista consigue cargar los hechos de violencia de un espesor distinto y distante del tratamiento que hacen de ellos los mismos medios. Todo ese trabajo apunta a devolverle una parcela de dignidad a las innumerables víctimas de la violencia.

Desplazamientos no solamente se refiere a los desplazados, o a aquellos que se ven obligados a migrar, o a las almas que deambulan a la espera de una sepultura, también alude a toda una serie de operaciones artísticas insertas en sus procesos de creación. La exposición tiende a

enfatar operaciones tales como la tensión entre repetición y diferencia; el desplazamiento que experimenta la fotografía de prensa al ser transmutada en dibujo o pintura; el desplazamiento de los soportes y los efectos de sentido implicados en ello, tanto a nivel de la estructura de las obras como en su circulación y lectura; la transmutación del color a partir del distanciamiento de su condición representacional; y el énfasis en los gestos para transmitir sensaciones que rozan lo indecible.

La exposición en el Museo de Artes Visuales hace del desplazamiento y la migración categorías plenas de posibilidades para abordar el trabajo de Beatriz González. Para ello, se recurre a la reproducción de imágenes tan emblemáticas como *Auras Anónimas*. No obstante, no se dejan de lado obras que puedan hacer visibles otras perspectivas que recoge la investigación. La muestra, en general, está marcada por una suerte de ritmo derivado de la tensión entre la repetición y la diferencia, la muerte y la vida, el grito y el silencio, lo decible y lo indecible.

En los textos de la presente publicación, Elkin Rubiano apela a archivos de prensa, particularmente a los archivos de Beatriz González para proponer una reflexión sobre el duelo. “Museo/Mausoleo: Beatriz González en la búsqueda del duelo” es un artículo reflexivo sobre nuestra condición desde las afinidades y vasos comunicantes establecidos entre el Museo y el Mausoleo. Javier Gil, en “Imagen y Memoria”, explora las posibilidades de la imagen artística como constructora de memoria, y en “Migrantes: creación y memoria en Beatriz González”, incursiona en sus procesos de creación como detonadores de una memoria que solo emerge con la fractura de la representación que realizan sus obras. Finalmente, María Alejandra Fajardo desarrolla una serie de cartas que reflejan un diálogo con la vida, inspiradas en algunas obras de Beatriz González.

Los textos y la exposición han encontrado un soporte fundamental en Beatriz González y sus ayudantes, José Ruiz y Natalia Gutiérrez; así mismo en el archivo producido por la Universidad de los Andes alrededor de la obra de la artista. Finalmente, agradecemos a Manuel Santana y a Galería Sextante por todo su apoyo.



*La imagen vaga deambula, mariposea,
no construye algo sólido y permanente. Se
trata de una potencia pasajera, frágil como
el batir de alas de una mariposa.*

IMAGEN Y MEMORIA

Javier Gil

De la imagen

Que nuestros ojos sepan exponerse a lo imposible.

Georges Bataille

Hay un *pathos* propio de lo visual susceptible de conducirnos a un cierto tipo de *logos*. Las imágenes nos miran, nos tocan desde las pasiones y gestos que convocan, nos abordan desde lo sensible, desde los movimientos y tiempos que las habitan. Las imágenes tienen vida propia y la forma de relacionarse con ellas es dejándolas ser, liberarlas de nuestros saberes, ideas, códigos -es decir, leerlas desde lo sensible, desde la apertura a una otredad-, que desafía nuestros esquemas y nos desplaza en tanto nos abrimos a ellas. Estar frente a una imagen, consecuentemente, no es estar frente a un objeto de análisis lógico o frente a un objeto que representa e ilustra una idea. La imagen vive y cobra vida en aquellos que la ven; se comprende viéndola, penetrando en los afectos que propone, contrayendo con ella una relación más erótica que explicativa.

Las imágenes nos introducen a una cierta forma de comprensión, una comprensión sensible que necesariamente supone la puesta en juego de la percepción y la afección. Los signos en ella no representan algo, sino que se definen por su capacidad de asaltar el alma y dejarla perpleja. Es desde esa conmoción que convocan al pensamiento: un signo artístico no remite a algo distinto que a sí mismo, una sensación visual es una forma sensible que actúa directamente sobre nosotros, sin aludir a una significación trascendente o a un contenido ideal. Las imágenes no representan lo real, lo producen, toman posición desde especificidades no asimilables ni colonizables por el conocimiento racional.

Desde lo sensible, no hablamos de ideas universales sino de singularidades, de acontecimientos sensibles y, desde ellos, cada imagen nos mira, nos habla y nos toca, como lo ha señalado Georges Didi-Huberman¹: gestos, poses, colores, encuadres, detenimientos y relaciones espaciales se constituyen en una suerte de cuerpo con el que establecemos una intensa relación. Desde allí, las imágenes son seres que piensan y alteran las reglas del sentido y la significación, generan *errores de ortografía* con respecto al decir codificado.

Frente a posturas totalitarias y metafísicas con respecto a la imagen, aquellas que oscilan entre afirmar su absoluta imposibilidad de dar cuenta de lo real y la postura contraria que considera la imagen como representación plena de lo real, Didi-Huberman² aborda el asunto. Sostiene que la imagen habla de lo real de una manera parcial, en ningún caso de manera totalizante: no representa absolutamente la realidad, pero tampoco podemos afirmar que no dice nada de ella. La imagen no aspira a dar cuenta totalitariamente de lo real, fundamentalmente *toma posición* -una perspectiva globalizante no solamente es inasible, también conduce a la desmedida consideración del arte como instancia salvadora-. Lo visual acepta la indecibilidad del horror, pero asume que dicha indecibilidad no es absoluta; desde sus modos de pensar, propicia el asomo de cierta inteligibilidad, establece una tensión entre lo decible y lo indecible, entre lo irrepresentable y lo representable. La imagen no es lo real; es una manera de pensar y producir lo real a través de diversas operaciones en las que se desarticula un mundo para rehacerlo con una renovada carga de sentido.

1 Didi-Huberman, Prólogo.

2 Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*.

Las posturas dicotómicas con respecto al pensamiento visual hacen que este se sitúe en un callejón sin salida; de paso, como siempre ocurre con las dicotomías, perdemos de vista lo sutil y lo intermedio, justamente aquellas zonas donde se ubican las especificidades, materialidades y potencias de lo visual. A juicio del pensador francés, hay que romper el dispositivo metafísico que nos encierra en un insalvable *todo* o *nada*. Las singularidades de cada hecho visual toman posición frente a lo real simbolizándolo solo parcialmente y dejando un resto de indecibilidad.

La imagen es *no-todo*, no es plenitud, es tensión. Al polemizar la relación de la obra de arte con su capacidad de explicar el horror, el propio Didi-Huberman³ afirmaba que no se trata de mostrar el dolor tal y como es, lo que, por otra parte, solo nos paralizaría o nos conduciría al espanto. En su lugar, cabe evocar la figura mitológica de Perseo, quien se resistía a ver a Medusa directamente a riesgo de ser paralizado por su mirada. El héroe griego, entonces, apeló al escudo de Atenea para enfrentarla y verla indirectamente evitando su mirada fatal. Esa imagen reflejada, indirecta, es la imagen artística, la cual nos hace mirar por un instante y de modo lateral la crudeza de lo real. O, desde otra figura mitológica, es el fracaso de Orfeo al tratar de ver lo imposible; no obstante, del fracaso de intentar traer a la luz a Eurídice (de traerla a la claridad desde el fondo de la noche) quedaba un cántico, un eco. Ese cántico es la obra de arte que dice parcialmente esa imposible búsqueda. La obra dice su propia imposibilidad.

Las imágenes toman posición frente a lo real, no lo explican de manera totalizante; por ello, operan con huellas, instantes, parcialidades, momentos. La imagen hace sensible el tiempo a través de detalles, fragmentos, relaciones inesperadas, montajes. Su fuerza emerge de aquello ignorado por las grandes verdades o por las verdades absolutas. Habla desde aquellos pequeños gestos que no hacen la historia, pero sí la vida: las vidas singulares. En su bello texto *La imagen mariposa* (2007), Didi-Huberman plantea que lo visual se caracterizaría por un modo de conocer semejante al aleteo de la mariposa: un incesante abrir y cerrarse, un juego de visibilidad e invisibilidad, una suerte de latido entreabierto. La imagen vaga deambula, mariposea, no construye algo sólido y permanente. Se trata de una *potencia pasajera*, frágil como el batir de alas de una mariposa.

Lo visual toca lo real sin la pretensión de fijar signos absolutos cerrados; tampoco aspira a una designación nítida y clara de algún fenómeno. Su

3 Ibid.

condición cognitiva está más cerca de la penumbra, de lo ambiguo y lo incierto. Apunta a renovar la percepción, a dismantelar las representaciones rutinarias y nos hace ver aquello que no dejan ver otros lenguajes y modos de conocer. Nos ofrece una comprensión afectiva que, lejos de apuntar a una explicación o a una verdad, nos muestra algo del mundo a través de instantes y fragmentos. Como lo indica Walter Benjamin⁴, su condición es más alegórica en tanto se emparenta con el fragmento, la ruina o la huella. A diferencia del símbolo que pretende acceder a una verdad profunda tras el velo de las apariencias, a una totalidad de sentido, la alegoría es pura superficie, mero trabajo de fragmentos y ruinas que significan provisional y parcialmente. Y, desde el plano de la recepción, ocurre algo similar: a veces una obra nos conmueve por un gesto, un instante, un detalle.

La imagen es una aparición, por eso su verdad no está en lo representado, sino en lo creado, nos hace ver algo de la realidad articulando tiempos heterogéneos a través de detalles, de sensaciones, perceptos y afectos. De este modo, altera la complacencia representativa y abre un más allá de la representación en el que se da cabida a lo oculto, lo inconsciente y lo indecible.

Para redondear la idea, apelamos al libro *la Supervivencia de las luciérnagas* (2012), otro texto de Didi-Huberman. Allí recurre a la luciérnaga para situar la condición cognitiva del arte como una suerte de fulgor en la penumbra. Frente a la luz cegadora del poder y de la tiranía, de los significantes absolutos, el autor opone la fragilidad e intermitencia de la luz de la luciérnaga. Esta, a pesar de su fragilidad, emite una tenue luz en medio de la noche. Una luz, pese a todo, *Imágenes pese a todo*, supervivencias frente a la luz cegadora del poder o de la instrumentalidad y espectacularización contemporánea. Imagen-destello que nos hace abrir los ojos en medio de la noche para dar entrada al asombro. No alcanza grandes y absolutas verdades, pero tampoco se rinde al pesimismo que inmoviliza por completo las potencias de lo poético. Quizás se trata, como plantea Benjamin, de creer en el relampagueo de la imagen dialéctica para construir algo en medio de las ruinas. Didi-Huberman y nosotros con él apostamos por los pequeños resplandores, provisionales e intermitentes, como la luz de las luciérnagas: una política menor, una poética menor.

La imagen ronda un lugar intersticial, intermitente y parcial, opera como los súbitos resplandores de las luciérnagas o como los parpadeos de la mariposa. Se sitúa en una política de consistencias frágiles como la que

4 Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*.



caracteriza al montaje, tal como lo ha señalado Luis Ignacio García a lo largo de su texto *La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes*⁵. Una política menor como la de las vidas singulares que, pese a su sencillez, construyen una diferencia por la que respira la vida. Tomar posición, nos lo recuerda el propio Didi-Huberman, no es asunto de partidismos o consignas, sino de despeinar un poco una realidad empacada al vacío por lenguajes muy codificados e instrumentalizados o por imágenes exclusivamente operativas, que hacen que funcione el mundo, pero sin

5 García, "La comunidad en montaje", 93-117.

El entierro del Museo Nacional
1991
Óleo sobre lienzo
112 x 153 cm
Colección 1990-1999

hacerlo objeto de reflexión. La operatividad visual contemporánea ha hecho del mundo una suerte de espacio poblado por cámaras de seguridad que vigilan y se encargan de su funcionamiento eficiente, algo así como las cámaras de seguridad de una almacén.

La imagen es un espacio de lucha, un espacio para tomar posiciones frente a lo real, para mostrar y exponer lo silenciado. Para hacer visible y hacer lo visible, para responder a lo intolerable y hacer manifiesta la dignidad humana.

Memoria e imagen artística

Walter Benjamin⁶ formuló una crítica a la concepción de la historia, jalonada desde la idea de progreso como una línea continua y uniforme. Desde esa visión, el pasado es lo ya ocurrido, lo que se va dejando atrás, superado con el correr del tiempo. Pero para Benjamin, el pasado no está cerrado, permanece abierto y se actualiza constantemente desde el presente. La historia no solo es lo cumplido sino también lo incumplido en ella, lo no acabado, lo ignorado por una lectura progresista del fluir histórico. A la lectura de los vencedores se pueden oponer otras las lecturas: desde abajo, desde los vencidos, desde lo no dicho, desde lo pendiente, desde lo silenciado. Cada nuevo relato opera como el niño que colecciona objetos y, al hacerlo, reintroduce continuamente lo vivido; en el acto de componer una colección produce encuentros y combinaciones inesperadas que terminan por desafiar cualquier orden cronológico y espacial. En esa acción se construye un relato que recrea el pasado y quiebra su supuesto orden y temporalidad.

El pasado está vivo y no se constituye de una serie de momentos que se van superando con el paso del tiempo, sino que se conforma de una serie de huellas y restos que distan de estar claros y definidos, más bien se trata de materiales susceptibles de reorganizarse de nuevas formas. La historia se rehace constantemente con otras lecturas, leyendo entre líneas, poniendo en primer plano detalles y aspectos marginales, recogiendo restos y destrozados de la historia central y dominante. En lugar del tiempo homogéneo y continuo, asociado a la idea de progreso, Benjamin⁷ plantea una noción de tiempo discontinuo, montado por saltos temporales. Asimila este concepto con el acto de revelar lo negativo y lo inconsciente de la historia (como sucede con el proceso de revelado de la fotografía).

6 Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.

7 Ibid.

La historia es una práctica que se crea permanentemente mediante la tensión entre tiempos a partir de encuentros inéditos entre lo oculto y lo ya dado. En consecuencia, está lejos de ser una noción abstracta, estática y general. Nuestra relación con ella es siempre parcial, se establece desde nuestras singularidades y multiplicidades, y desde nuestras situaciones y afecciones. Esas singularidades hacen parte de la historia relativizando las grandes verdades y generalizaciones que absolutizan el relato histórico. Este se abre a muchas narraciones y perspectivas; en ese sentido, se asocia menos a la noción de *verdad* que a perspectivas distintas y plurales, a diversos mundos posibles, a aquello inexpresado y que hay que redimir.

En ese contexto, siguiendo a Miguel Ángel Hernández⁸, cobra sentido la noción de *imagen dialéctica* del propio Walter Benjamin. Dicha noción alude a tensiones y choques temporales que instalan en el relato histórico un juego incierto y abierto. A su juicio, la imagen dialéctica, más que una imagen en particular, es la estructura misma de un proceder distinto, un modo de redefinir nuestra relación con la historia y la memoria, una forma de hacer experiencia con el tiempo que está profundamente vinculado con la experiencia estética. Benjamin advierte la potencia de la imagen para dar cuenta de este desplazamiento. El pensamiento, en relación con las imágenes, está lleno de posibilidades para dar cabida a esta concepción de la historia y la memoria. En ellas se producen tensiones, remolinos, constelaciones, choques, multiplicidades. La imagen se abre en muchas direcciones, tiempos y relaciones. Particularmente la noción de montaje (y de archivo) significa una enorme apertura a lo plural, a relaciones múltiples y sorprendentes que desafían la coherencia y unilateralidad propia de una lectura lineal del tiempo.

Georges Didi-Huberman es incisivo sobre estos asuntos al comentar que siempre que estamos ante una imagen estamos ante el tiempo, pero ante un tiempo rico y complejo: “La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”⁹. Y amplía posteriormente esta idea:

Tales son los poderes de la imagen. Tal es, además, su fragilidad esencial. Poder de *colisión*, donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, ‘chocados’, dice Benjamin, y disgregados por ese mismo contacto. Poder de *relampagueo*,

8 Hernández, “Hacer visible el pasado”, 238-249.

9 Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 166.

como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas”¹⁰.

La imagen deja aparecer lo no dicho, lo que no pasa por el orden discursivo, lo olvidado, etc. Se relaciona con lo heterogéneo y fragmentario; opera con lo marginal y secundario, superponiendo tiempos en una suerte de montaje pleno de dislocaciones, discontinuidades y recomposiciones. En palabras de José María de Luelmo:

es la alternativa ‘rapsódica’ y dinámica a un relato ‘épico’ sustancialmente monocorde, de manera análoga al modo en que la poesía se contrapone al discurso narrativo. En sus manos, la construcción histórica pasa de consistir en un simple devenir de los acontecimientos a un advenir de los mismos: los fenómenos, las imágenes y sus eventuales autores no son esperados, no están determinados por un contexto previsible y lineal, sino que irrumpe aquí y allá como un fulgor ‘súbito’¹¹.

Lo mencionado se podría enriquecer con el concepto de memoria involuntaria, puesto en evidencia por Marcel Proust. La memoria involuntaria hace emerger una realidad no necesariamente objetiva al poner en juego dimensiones inconscientes, no controladas racionalmente. Como sucede en el relato de Proust, un acontecimiento sensible (una sensación), generalmente en un estado de atención flotante, desencadena una constelación de imágenes. En ese momento se fusiona la experiencia presente con el pasado y con el universo inconsciente. Desde la intensidad estética del presente se rompe la historia lineal, racional y unilateral, y en ese mismo momento, en el instante en que se tensionan distintos momentos del pasado y el presente, el pasado deja de ser mero dato.

Algunos artistas han dejado ver estas posibilidades. Trabajando con desechos, ruinas, fragmentos y huellas, se ajustan a esa memoria asistemática y alejada de lo cronológico. La imagen artística pone en acción la memoria, pero no como una totalidad de sentido, sino como parcialidad, sin desconocer que un intento de comprensión plena y absoluta es imposible. Agamben ha explicado lúcidamente que en el arte se juega una tensa relación entre potencia e impotencia. La creación se forja desde la misma impotencia o desde la potencia de la impotencia: “retención de una imperfección en la forma perfecta”¹².

10 Ibid., 168.

11 De Luelmo, “La historia al trasluz”, 175.

12 Agamben, *El fuego y el relato*, 41.



El arte es más el trayecto de una búsqueda que el logro de esa búsqueda. En ese sentido, no pretende ser una explicación sistemática, sino que aspira a interrumpir el gran y totalizador relato que hemos recibido de la historia oficial. Apelando a imágenes, citas, fragmentos, encuentros inesperados, resonancias de imágenes, desechos, gestos, etcétera, se aleja de lo sistemático para acceder a lo asistemático y, desde allí, deconstruye y reconstruye la historia. Las memorias, producto de ese accionar, escapan a la idea de lo monumental y conmemorativo, son construcciones de otro orden, más ligadas a gestos sencillos y netamente humanos, tal y como nos lo muestran las imágenes de Beatriz González. En sus obras presenciamos actos ordinarios y anónimos que, desde la cotidianidad de la gente, nos cuentan

Identificaciones
2010
27 x 23 cm
Colección 2010-2019
Óleo sobre tela

otras historias (las lecturas generales y abstractas desconocen las historias de la gente común y sencilla, las historias cargadas de los cuerpos de las víctimas, de sus afectos y emociones).

La obra de los últimos años de Beatriz González resulta ejemplar para relacionar el arte con el duelo y la memoria. Esta última no es un dato objetivo; es un trabajo con lo perdido para evitar su olvido. En ese sentido, la memoria trabaja contra la muerte, ya sea reelaborando simbólicamente el pasado, ya sea aproximándose a decir lo indecible. Sus obras muestran lo que el saber, las estadísticas y las noticias, no alcanzan a decir: el duelo, el horror, lo inexpresable. En un país como Colombia se impone la necesidad del duelo para recuperar el sentido de la vida, sentido despojado por el sinsentido de la muerte. Esa necesidad de expresar el duelo y el dolor devuelve a las víctimas su dignidad y humanidad; sin ello no es posible transmutar el deseo de venganza en palabra y expresión. Su obra entiende que la necesidad de hablar desde la singularidad del dolor es una necesidad inaplazable. Ese acto de memoria se constituye en la diferencia que evita la incesante repetición de la violencia.

Según Miguel Ángel Hernández¹³, el artista tiene tres opciones de trabajo con la historia:

- Historias paralelas: Mostrar historias silenciadas o inadvertidas, historias singulares, personales, afectivas, marginales. Es decir, la aparición de lo no dicho, lo descartado, el lapsus, lo no revelado, lo escondido. Todos esos otros relatos distantes y distintos de las grandes narraciones.
- Historias alternativas: Apelar a la ficción, a historias no reales, pero verosímiles y posibles. La ficción interrumpe lo que fue por lo que pudo ser. En ese sentido cuestiona las divisiones de lo posible y lo imposible, lo real y lo irreal, lo legítimo y lo ilegítimo. Interrumpe el orden de clasificaciones que hacen ser las cosas lo que son. En suma, intenta rescatar pasados latentes, lo que quedó pendiente de la historia.
- Deconstrucciones de la historia: Al develar la relatividad, historicidad y sesgo político de los modos como se ha construido la historia. Contar la historia es hacer la historia.

Pareciera que la historia y la memoria se confundieran y desdibujaran sus fronteras; sin embargo, la memoria se relaciona con aquello que no se puede poner en un acto discursivo, en los modos

13 Hernández, "Hacer visible el pasado", 238-249.

como se resiste, se recuerda y se hace duelo. La memoria alude a eso otro inscrito en el cuerpo, que no se dice, pero se muestra en silencios y titubeos, en sonidos e imágenes, eso inaudible que se cuela en lo no dicho, aquellos dolores y goces que se expresan en la cotidianidad de las gentes y a través de la inteligencia de sus cuerpos, eso otro que se estructura silenciosa y fantasmalmente. Y esa memoria es la que permanece.



El arte dice cosas
que los historiadores
no pueden decir.
Beatriz González

Publicado por
Editorial UTADEO
2019.



EDITORIAL
UTADEO

MUSEO DE ARTES VISUALES

