

**REPRESENTACIONES SOCIOPOLÍTICAS EN EL ARTE
LATINOAMERICANO
TRES PROPUESTAS INTERPRETATIVAS: CANDIDO PORTINARI (BRASIL),
WILFREDO LAM (CUBA) Y BEATRIZ GONZÁLEZ (COLOMBIA)**

LINDA CELEMÍN REYES

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES INTERNACIONALES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
BOGOTÁ
2009**

**REPRESENTACIONES SOCIOPOLÍTICAS EN EL ARTE LATINOAMERICANO
TRES PROPUESTAS INTERPRETATIVAS: CANDIDO PORTINARI (BRASIL),
WILFREDO LAM (CUBA) Y BEATRIZ GONZÁLEZ (COLOMBIA)**

LINDA CELEMÍN REYES

TRABAJO DE GRADO

**DIRECTORA
CARMEN MILLÁN DE BENAVIDES, PhD**

**PONTIFICIA UNIVERISDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES INTERNACIONALES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**BOGOTA
2009**

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá, julio 16 de 2009

CONTENIDO

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 11 |
| 1. MARCO CONCEPTUAL | 13 |
| 1.1. ARTE Y POLÍTICA. APROXIMACIONES FILOLÓGICAS..... | 13 |
| 1.2. ARTE Y POLÍTICA. APROXIMACIONES FILOSÓFICAS DISCUSIONES EN TORNO A LA MIMESIS..... | 16 |
| 2. NUEVAS FORMAS ARTÍSTICAS Y CONFLICTOS POLÍTICOS. MIMESIS EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA..... | 23 |
| 2.1. ARTE, REVOLUCIONES Y GUERRAS. REALISMO SOCIALISTA, EXPRESIONISMO Y MURALISMO. | 26 |
| 2.2. SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y SITUACIONISMO..... | 34 |
| 2.3. ARTE POP, REVOLUCION CUBANA Y MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES | 35 |
| 3. ARTE Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA. TRES ARTISTAS DEL SIGLO XX | 42 |
| 3.1. WILFREDO LAM – LA INCLUSIÓN ÉTNICA..... | 42 |
| 3.2. CÁNDIDO PORTINARI – LA INCLUSIÓN SOCIAL..... | 49 |
| 3.3. BEATRIZ GONZÁLEZ CRONISTA DE LAS VIOLENCIAS COLOMBIANAS..... | 61 |
| 4. CONCLUSIONES..... | 78 |

RESUMEN

El presente escrito pretende mostrar la estrecha relación entre la política y el arte específicamente en la región latinoamericana. El ensayo se inicia con un recorrido filológico, filosófico e histórico para luego abordar el análisis de la relación arte política en tres artistas latinoamericanos del siglo XX, un cubano, un brasileño y una colombiana.

En la vida de Wilfredo Lam (1902-1982) y Candido Portinari (1903-1962) están presentes los primeros flujos migratorios en América Latina. Lam, es hijo de padre chino y madre cubana afrodescendiente, y Portinari, es hijo de inmigrantes italianos. En los dos casos tienen un tema común de representación que es el trabajo. Sin embargo cada uno ilustra sujetos políticos de distinta naturaleza, de acuerdo con las circunstancias particulares. Beatriz González (1938-) va a retratar otro tipo de migraciones: las motivadas por el conflicto armado colombiano.

Los tres artistas son críticos de las clases gobernantes, pero solo Portinari intenta participar directamente en el escenario político desde el partido Comunista de Brasil, en cuya representación se postuló para el senado y la cámara, sin éxito.

Portinari y Lam son contemporáneos. Su juventud transcurre en circunstancias semejantes, pues los dos tuvieron educación europea,

sin embargo, mientras Portinari regresa a Brasil, a vida de Lam trascurre en Francia y luego en colonias francesas del Caribe.

Beatriz González se educó en Colombia, participando de manera directa con pintores como Santiago Cárdenas y Luis Caballero en corrientes estéticas propiciadas por la crítica de arte argentina Marta Traba.

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo hace un análisis transdisciplinario de la propuesta estético-política de tres artistas latinoamericanos cuya obra, como intentaré demostrar, dialoga con la política de su tiempo, en cada país en donde desarrollaron o desarrollan su actividad plástica. Las personalidades que he escogido son Wilfredo Lam (Sagua La Grande, Cuba 1902 - París, 1982), Cándido Portinari (Brodowski, Brasil, 1903 - Rio de Janeiro, 1962), y Beatriz González (Bucaramanga, Colombia, 1938 -).

La gran discusión acerca del arte y la política, del compromiso del artista con la política o con el arte exclusivamente, es una polémica que adquiere relevancia en América Latina durante el siglo XX. La discusión sobre el papel de los artistas, sobre el papel del arte en países con enormes problemas económicos y sociales, sobre el compromiso, hacen que mi trabajo aborde asuntos tanto de arte como de política y, en particular, de representaciones políticas que emergen de propuestas de impacto en cada uno de los países a los que pertenecen los tres artistas que he seleccionado.

El arte político es una forma de resignificación. Inicialmente el compromiso estaba atado a lo religioso y a lo político. El arte siempre ha tenido algún compromiso con el poder. Esto no quiere significar que el artista necesariamente pertenezca al mismo, pero en muchos casos, el arte ha sido utilizado por los medios políticos como

propaganda de la política misma: las grandes obras de reyes y faraones eran divulgadas a través de obras de arte.

Más tarde, en los siglos siguientes, las obras de arte se referían, en la mayoría de casos, a exaltar el origen del poder, a la cualidad que daban los dioses a los aristócratas para asumir el poder, el arte plasmaba una realidad política que aunque no era única, era la única posible, la única que tenía la facultad de ser pública. Además de lo anterior, la historia del arte siempre estuvo relacionada con la iglesia y el poder divino, a su vez político, que tenían los dioses sobre la población, que veía en la iglesia la revelación de una única verdad, y que permitía la manipulación del poder divino y político entre sus creyentes. De este manejo político también hizo uso la burguesía, a partir de la reproducción al óleo de bodegones opulentos y demostradores de riquezas, que revelaban una superioridad divina para la clase dirigente, y una subyugación, para que el que desobedeciera, no pudiera alcanzar nunca el reconocimiento social ni riqueza material parecida. Tiempo después en el arte se han utilizado otras técnicas descubiertas, que han permitido, en todo caso, mantener el poder a través de la publicidad hasta propiciar que sea el arte un instrumento fundamental del capitalismo.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1. ARTE Y POLÍTICA. APROXIMACIONES FILOLÓGICAS

Definir arte y política, debe comenzar por la forma en que entiende estos términos la Real Academia de la Lengua – DRAE.

El arte se define como una virtud y habilidad para hacer algo, también la manifestación de la actividad humana, mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. Arte es también el conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo, maña o astucia y la disposición personal de alguien. Según la acepción más genérica, arte es *toda actividad creadora de objetos*, en la que se involucra una acción, que en este caso se refiere a la creación, a la actuación que hace el hombre sobre los objetos a partir de una materia exterior. Para los propósitos del presente ensayo, la acepción de arte como *vía*, permitirá hacer conexiones entre arte y política.

La política, por su parte, ha sido un término que ha evolucionado de acuerdo con los contextos históricos. El DRAE resume estos cambios. En 1737 la política es definida como el gobierno de la República “que trata y ordena las cosas que tocan a la policía, conservación y buena conducta de los hombres. Política es buena gobernación de ciudad, que abraza todos los buenos gobiernos. En 1837, la política es el arte de gobernar, dar leyes y reglamentos para mantener la tranquilidad y seguridad públicas y conservar el orden y buenas costumbres. En 1939 tiene diferentes acepciones. La primera, como el arte de gobernar y dar leyes y reglamentos para mantener la tranquilidad y seguridad públicas y conservar el orden y

buenas costumbres. Una segunda definición en éste mismo año es la que tiene a la política como cortesía y buen modo de portarse, y una tercera, por extensión, arte o traza con que se conduce un asunto o se emplean los medios para alcanzar un fin determinado.

En 1992 se pueden, según la Real Academia de la Lengua, recoger nuevas concepciones de lo que significa *política*. El DRAE incluye 12 significados diferentes así: perteneciente o relativo a la doctrina política; perteneciente o relativo a la actividad política; cortés, urbano; cortés con frialdad y reserva, cuando se esperaba afecto; dicho de una persona: que interviene en las cosas del gobierno y negocios del Estado; denota parentesco por afinidad. Padre político (suegro), hermano político (cuñado), una séptima definición es el arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados; actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos; actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto o de cualquier otro modo; cortesía y buen modo de portarse; arte o traza con que se conduce a un asunto o se emplean los medios para alcanzar un fin determinado; orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado, estas últimas definiciones se mantienen para la vigésima tercera edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Como puede apreciarse, al igual que arte, la palabra política puede equipararse a *vía*.

Actualmente, la interrelación arte - política, exige la búsqueda de una nueva definición para estos dos términos. A través de la crítica a la política y a la estructura social, en la propuesta de poner

lo ético sobre lo estético se redefinen arte y política. Salimos entonces del campo filológico, advirtiendo que en los orígenes del término arte se encuentra la equiparación de arte (ars) con técnica y en los orígenes del término política la equivalencia es con el concepto de gobierno.

En América Latina el arte de compromiso político participa del ánimo de cambiar la estructura misma del poder y la pirámide social. Esta visión permeada es la que permite otorgarle otros significados a estos dos conceptos.

El arte reúne lo que muy pocas disciplinas logran, pues en él se imprimen creación y medio, y también fundamento para su producción. El arte contribuye a la construcción de imaginarios colectivos, y a la materialización de las ideas. Es camino de búsqueda, de ruptura, de crítica de discursos y espacio de articulación de propuestas políticas. Al construir cultura a partir de la percepción contribuye a la formación de identidades y pertenencias o exclusiones, como se intentará mostrar en este trabajo.

1.2. ARTE Y POLÍTICA. APROXIMACIONES FILOSÓFICAS DISCUSIONES EN TORNO A LA MIMESIS.

De la teoría de la estética se habla desde Platón y Aristóteles. Aunque en los escritos de Platón no hay una mención específica como tal a la teoría estética, en ellos sí se encuentran muchos elementos que tienen relación con el tema, a partir de la belleza y el arte, particularmente en diálogos de la *Política* y *El Banquete* o *Simposio*. Vivir es para Platón el arte de lo bello y lo bueno.

La mimesis según el filósofo Hans Georg Gadamer¹ ha servido para la comprensión del arte. Inicialmente el término fue usado para “llevar a la representación el mundo suprasensible de los dioses”¹. Para los pitagóricos, la mimesis es “el modo que las cosas parecen al número”², ya que las cosas se representan a través de los números, en relación no con la representación, sino con la regularidad, el orden y la armonía del mundo; idea a partir de la que Platón, construirá el concepto de mimesis. En *Diálogos*, para referirse a las artes, él usa la mimesis, que resulta amplia pero ambigua, y en los diferentes escritos hace alusión al término, incluso en *La República* hace reconocimiento de la importancia del arte en la educación y rechaza a los poetas por imitadores y estar muy separados de la verdad.

En lo que respecta a la belleza, en Platón ésta se la relaciona con formas y colores, en ella se incluyen no sólo las cosas materiales sino las inmateriales como lo útil, la virtud y la verdad, que en su

¹ GUTIÉRREZ Gómez, Alba Cecilia *Imagen y conocimiento, la mimesis como categoría universal*.
Universidad de Antioquia

² Ibidem

discurso son tan relevantes, que se traducen en los roles sociales y políticos. Platón logró que se tuviera una nueva concepción de lo bello sin que necesariamente fuera lo que le gustaba al público: la belleza estaba determinada por la medida y la proporción.

Platón distingue entre belleza real y belleza superficial o aparente, que a su vez determinan lo bello y lo sublime. En él hay una estética moralista e idealista sobre el objeto para entender la belleza, y por lo tanto esta no se encuentra en el arte sino en el universo de las cosas reales; para Platón el amor es bello y en alguno de sus apartes de *El Banquete*, lo alude así: “La sabiduría es una de las cosas más bellas del mundo, y como el Amor ama lo que es bello, es preciso concluir que el Amor es amante de la sabiduría, es decir, filósofo; y como tal se halla en un medio entre el sabio y el ignorante”³.

Los principales aportes de Platón entonces se agrupan en dos espacios, el relativo a la belleza y el que se refiere a la bondad. Desde un principio en estos discursos puedes verse la relación entre estética y política, pues el ciudadano de la polis debe vivir dentro de los parámetros de lo bello y lo bueno.

La belleza es relativa a la moralidad y al conocimiento, y todo lo bello es bueno porque cumple con su finalidad. Esta condición sólo es objetiva y se percibe a través de la razón, no de los sentidos. Hacer la distinción entre lo real y lo superficial a partir de los elementos de armonía y proporción, permite la belleza y la proporción puedan expresarse en números.

³ PLATÓN *El Banquete*. Bogotá: Editorial Aguilar, 1962.

Platón hace una diferencia entre el arte de mimesis y el arte productivo, Platón da un nuevo significado al término mimesis, refiriéndolo a la repetición de las cosas por su aspecto, y ser representación de las ideas, teniendo en cuenta que, para Platón el mundo real es el de las ideas. Para él, la pintura y la escultura son imitaciones del original, resultan falsas, porque el arte es representación. Platón rechaza el arte por no ser una verdadera imagen de la realidad, por carecer de moralidad. El arte en sus escritos tiene la función de corromper al pueblo por estimular sus sentidos, cuando el eje central del hombre debe ser exclusivamente la razón, que le permita centrar su pensamiento moral y social. El arte logra que el carácter se debilite, y por lo tanto no se considera adecuado⁴.

Pero es necesario reconsiderar los términos usados por Platón y reinterpretarlo para entender sus aportes sobre la belleza. Esta tarea relevante es emprendida por lo que se denominó filosofía neoplatónica, que “reconoce que el arte pertenece al ámbito de la idealización y de lo espiritual, y se le atribuye la función ontológica”, para “ser mediación entre la realidad de la idea y la materialidad sensible”⁵.

Por otra parte, para Aristóteles el arte se define como la mimesis, imitación de lo genérico y lo universal, “la poesía es más filosófica que la historia”⁶. La mimesis trágica es la más relevante, porque el héroe trágico debería ser la representación de sentir del pueblo, pero cae en el fallo del héroe trágico, la μίμησις, el orgullo

⁴ Ibidem.

⁵ ibidem

⁶ ibidem

desmedido. Este orgullo que sea derrotado y por tanto la representación de su pueblo es fallida. El arte nace de comparar experiencias que se dan por la suma de sensaciones.

El arte se percibe de tres maneras, la sensación que produce, es decir, la experiencia. A su vez la suma de experiencias produce el entendimiento universal, asociado con las ciencias, (medicina y jurisprudencia). Sin embargo, Aristóteles hace la distinción entre arte como ciencia y las bellas artes.

El filósofo hace una categorización de las artes desde la experiencia. En primer lugar, existe un arte productivo, que se traduce en lo que hay que hacer; luego se refiere a la razón de ser de las cosas, el porqué de cada cosa, y en un tercer lugar al conocimiento exacto, propio de cada artista que permite que las cosas sean bellas. Esta teoría se traducirá luego en los principios del derecho del ser y el deber ser.

La filosofía griega y en particular la visión aristotélica llega a la edad media y sus tesis son desarrolladas por Tomás de Aquino. Para este filósofo la bondad está conformada por lo agradable y en ese sentido, la estética está en la belleza perceptible por los sentidos, y por el conocimiento. El conocimiento la capacidad de abstraer la forma que es en últimas la que determina la belleza. Para que algo sea bello debe reunir tres condiciones: La primera es la perfección, si un objeto no es perfecto o está alterado es feo; la segunda es la armonía, pero esto tiene que ver con la forma del objeto y la sensación cognitiva de quien lo percibe, y la tercera, aporte de Santo Tomás, se relaciona con la claridad del objeto, y tiene que ver

también con la armonía. El concepto central de este filósofo no es lo bueno ni lo bello, sino la gracia.

En el Renacimiento (siglos XV y XVI), la estética reunió los elementos de Platón, Aristóteles y Santo Tomás. El hombre está en el permanente descubrimiento de sí mismo, pero ahora cree en sus capacidades, que le permiten desarrollar no sólo las ciencias a partir de las leyes de la naturaleza, sino a partir de la razón y de la armonía.

El hombre es un creador racional, así las obras de arte de este periodo se basan en la armonía y la proporcionalidad, principios que también rigen las ciencias, ambas que provienen de parámetros de la estética. Entran en juego la perspectiva y la imitación de la realidad bajo los principios de la geometría, reflejada en cada obra de arte, sin dejar de lado las matemáticas, base del arte y de las ciencias. Hay que conocer cada objeto de la naturaleza para lograr la perfección del objeto que se dibuja. El conocimiento de cada elemento permite el conocimiento de la totalidad. El arte no puede separarse de las ciencias.

Los mecenas renacentistas, aquellos que patrocinan a los artistas y comisionan las obras, van a exigir que la obra de arte sea la representación de ellos, de su gestión sobre la ciudad que gobiernan, que se refleja en la introducción de la perspectiva de las obras de arte, que permite que se pueda mostrar la grandeza de las edificaciones y obras de los gobernantes.

Con Kant se reexaminan los fundamentos de lo bello y lo bueno. Él señala que “no existe una ciencia de lo bello, el juicio de lo estético es un juicio subjetivo”, al arbitrio de la imaginación, en manos del artista, (el genio que hace una producción original)⁷. Con Kant nace la estética romántica para la cual “lo bello es el objeto de un placer desinteresado”. Lo bello resulta inútil, pues no nace de un concepto, ni de un fin determinado. En su escrito *Estética trascendental*, Kant determina la estética a partir de las sensaciones y de las formas en que se perciben, lo que se materializa en un fenómeno. La sensibilidad está determinada por el tiempo y el espacio. Hay diferencia entre lo bello y lo sublime.

A partir de las ideas de Kant, Hegel escribe sobre la estética en la *Fenomenología del espíritu*, en donde el concepto de arte es la preparación para la realización del espíritu, de la idea. La mejor expresión de la estética es el arte, la belleza en el arte. La belleza es la materialización de la idea, así la estética se divide en tres momentos, la belleza artística; la ideal, el desarrollo de la idea, es decir, la materialización de la idea para que sea bella; y el sistema de las artes particulares. En Hegel no hay obra de arte a partir de la naturaleza como lo menciona Kant, la belleza está en la obra de arte misma y busca superar la naturaleza, lo que rompe con la mimesis que se hacía de la naturaleza desde el arte. El artista sólo logra un lugar cuando concreta la idea que fluye desde el espíritu, es el predominio de la materia sobre la forma.

Las ideas de la estética romántica de Kant y Hegel preparan el espacio para separar el arte de todos los demás temas. A fines del

⁷ GUTIERREZ Gómez, Alba Cecilia. Imagen y conocimiento, la mimesis como categoría universal. Universidad de Antioquia

siglo XIX y principios del siglo XX hay una clara reacción en contra del arte burgués; el arte como mimesis de la naturaleza, y aparecen nuevas técnicas, como la fotografía y el cine.

2. NUEVAS FORMAS ARTÍSTICAS Y CONFLICTOS POLÍTICOS. MIMESIS EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA

Herederos de Kant y Hegel, Carlos Marx formula sus ideas acerca de la función del arte en una época en la que comienza lo que Walter Benjamin ha denominado “la era de la reproductibilidad mecánica de la obra de arte.”

Lifshitz señala:

La crítica de Marx a la estética hegeliana era, hasta cierto punto, también autocrítica. Si hasta allí había considerado al lado material de la sociedad como algo inferior en la escala de importancia, ahora la escala prácticamente se invierte: lo más bajo se convierte en fundamento de toda la superestructura. El desarrollo de todos los aspectos de la realidad social está determinado en último análisis por el desarrollo autónomo de la producción y la reproducción materiales. En consecuencia, también el papel del arte creativo aparece bajo una luz diferente. El arte, igual que la ley o el estado, no tiene historia independiente, por ejemplo, fuera de los cerebros de los ideólogos. En realidad, la literatura y el arte están condicionados por todo el desarrollo histórico de la sociedad⁸.

Las relaciones infraestructura – superestructura se hacen presentes en la reproductibilidad del arte. Walter Benjamin señala:

⁸ LIFSHITZ, MIJAIL. La filosofía del arte de Karl Marx. Siglo veintiuno Editores. p. 91.

La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción. En qué forma sucedió, es algo que sólo hoy puede indicarse. Pero de esas indicaciones debemos requerir determinados pronósticos. Poco corresponderán a tales requisitos las tesis sobre el arte del proletariado después de su toma del poder; mucho menos todavía algunas sobre el de la sociedad sin clases; más en cambio unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por eso sería un error menospreciar su valor combativo. Dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista. Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística⁹.

Sin embargo, la obra de arte a pesar de sus múltiples formas de reproducción, y en palabras de Benjamin Walter, nunca en sus reproducciones puede llegar a ser igual al original: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la

⁹ BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad. En: Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires: Taurus, 1989

historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. Para Adorno y Benjamin¹⁰, “la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando, por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada.”¹¹

Con los cambios introducidos en la producción del arte, cambian la posición de artista, el mercado del arte, la posibilidad de acceso al arte. También el patrocinio de obras públicas comisionados por el nuevo mecenas, el Estado Moderno. Al desaparecer el compromiso mimético el artista tiene la posibilidad de expresar sus posiciones frente a la realidad en la que habita: puede representar la sociedad tal como la ve (no como le han pagado para que la represente). Aparecen aspectos negativos, como la fealdad de las ciudades, la pobreza, etc.

El movimiento que mejor refleja la representación de la realidad es el expresionismo. Examinaré detenidamente esta corriente porque está dando cuenta de todas las circunstancias políticas y sociales que van a llevar a la Primera Guerra Mundial. Esas circunstancias se manifiestan en obras como *El Grito* de Edvard Munch. Esta obra es un anuncio de la crisis del sujeto moderno.

¹⁰ *ibidem*

¹¹ *Ibíd.*

2.1. ARTE, REVOLUCIONES Y GUERRAS. REALISMO SOCIALISTA, EXPRESIONISMO Y MURALISMO.

A continuación se examinarán el impacto que el triunfo de la revolución bolchevique de 1917 en Rusia, la Primera Guerra Mundial y la Revolución Mexicana tiene en los movimientos artísticos. Este análisis es necesario para el estudio de los tres artistas que se presentaran en este ensayo. La presentación se inicia con el expresionismo, que no es cronológicamente la primera escuela de las que se examinan, pero que dialoga con las estéticas que se trataron en el capítulo anterior.

Para el expresionismo el arte no fija su mirada en la belleza, sino que mira el lado negativo de la realidad: la política que se vive en el momento, las circunstancias históricas. Para los pintores expresionistas, su obra no es solamente intuición o representación,

(...) tampoco es manera común de exteriorizar sentimientos comunes. Es todo eso y además el deseo de totalizar la vida en el estremecimiento de un instante, un instante tan complejo y hundido en la subjetividad como para considerarlo símbolo de la expresión misma. No se trata de expresar algo ajeno sino esa profundidad del ser que no admite predicados de observación ni de intelección, ni siquiera de sentimiento porque implican siempre una voluntad de comunión extrapersonal.¹²

Los expresionistas alemanes plasmaron en colores oscuros los sentimientos más profundos, con un firme compromiso social y

¹² ROMERO BREST, Jorge. La Pintura del siglo XX (1900-1974). México. Fondo de Cultura Económica. 1994. Pág. 359.

político. Incluso tuvieron un manifiesto del movimiento escrito por uno de sus integrantes fundadores, Ernst Ludwig Kirschner en los siguientes términos:

Con la fe puesta en el desarrollo y en una nueva generación de creadores y consumidores, hacemos un llamamiento a la juventud, y como juventud portadora del futuro, queremos procurarnos la libertad de vivir y actuar frente a las fuerzas tradicionales. Todo aquél que refleje en sus obras espontánea y verídicamente toda su fuerza creadora, es de los nuestros.¹³.

En 1911, en Alemania, en Munich, el nuevo movimiento *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), se alimentaba de las raíces expresionistas, con influencia del cubismo y el futurismo. Al movimiento se unieron el ruso Vasili Kandinsky y el suizo Paul Klee, buscando sus sentimientos de manera abstracta, sin fijarse en la forma; dejando la posibilidad de interpretación a cada espectador.

La Primera Guerra Mundial afectó al grupo del *Jinete Azul*: la guerra produjo sentimientos más profundos de rechazo a la crueldad de este desastre. Los artistas pretendieron representar en sus obras el dolor. Así los *fauvistas*, a partir de la guerra, pasaron a ser parte del expresionismo francés.

Expresionismo y masificación del arte se combinaron. La preocupación del artista estaba encaminada a la búsqueda de lo interior, a la posibilidad de imprimir en sus obras sus más íntimos sentimientos; es eminente el reflejo de la angustia existencial, que

¹³ Manifiesto del movimiento Die Brücke 1905 Disponible en Internet::
http://ultimorender.com.ar/funkascript/expresionismo/contenidos_3.htm

pretende causar un gran impacto en el espectador a partir de la exageración de los temas de su composición. Pero el expresionismo no sólo se dio en el tema de las artes plásticas, sino también en la música y la literatura e incluso el cine.

Como señala Dube, George Braque y Pablo Picasso fueron pioneros en la incorporación de elementos producidos mecánicamente a la obra de arte¹⁴. Señala Shanes que en 1911 Braque:

(...) comenzó reproduciendo tiras con plantillas en sus pinturas. Esto necesariamente invoca asociaciones con la producción en masa porque las letras con moldes son muy de “cultura baja” y se encuentran de hecho principalmente a los lados de los cajones de embalar y en otros sitios similares donde deben realizarse las identificaciones rápidamente y sin ningún refinamiento estético ni nada parecido. Al pegar periódicos y las partituras de canciones populares en sus cuadros, alrededor de 1912, 1913, Picasso no sólo inventó prácticamente el collage como una nueva forma de expresión creativa sino que necesariamente estableció vínculos entre el arte y los medios de comunicación de masas.¹⁵,

Ello permitió que artistas como George Grosz, incorporaran distintos elementos como fotografías, mapas y otros objetos en sus obras. Así con elementos cotidianos buscaba tipificar “aspectos de la sociedad industrial”¹⁶. Otros como Marcel Duchamp fueron más lejos, una de sus obras es un orinal que, además de ser un objeto de uso cotidiano, es democrático. Según Duchamp su gesto eleva el orinal “a

¹⁴ Dube, Wolf Dieter Los expresionistas Editorial destino, Barcelona. 1997

¹⁵ SHANES. Op. Cit., p. 15.

¹⁶ *Ibidem*.

la categoría de arte forzando al espectador a reconocer su belleza inherente de un objeto producido en masa que normalmente no provoca ninguna respuesta estética ni nada parecido”¹⁷. Con esta resignificación, el artista logró otra forma de masificación del arte.

Por otra parte, en las fronteras geográficas del expresionismo emerge el Realismo Socialista¹⁸; Este movimiento fue una corriente estética nacida en Rusia que se propagó en los países de la esfera socialista, como propuesta artística legitimada desde el poder. A la muerte de Lenin, muchos de los artistas que pertenecieron a este movimiento tuvieron que exiliarse, y sólo pudieron regresar después de la muerte de Stalin.

A través de los circuitos comunistas de la cultura, el realismo socialista llegó a América Latina. En México el movimiento muralista es una de las expresiones del realismo socialista aunque con acento propio. En Latinoamérica el realismo social, se vivió como un rechazo a la situación política y social del momento. Una mezcla de expresionismo, naturalismo y realismo, pero buscando siempre figurar la realidad desde los ojos del artista nacional. El muralismo ponen en el mapa del arte mundial al arte latinoamericano. El muralismo es expresión revolucionaria inspirada en la ideología marxista, que con acento mexicano hará uso del espacio público.

Los pintores, agremiados en sindicatos, son “trabajadores de la cultura,” propagandistas de políticas, personas que buscan a partir de su expresión, hacer reflexionar al público. Como señala Shanes, “el surgimiento de una cultura popular de masas era históricamente

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Disponible en Internet: http://www.masdearte.com/item_movimientos.cfm?noticiaid=63

tan inevitable como el advenimiento de una respuesta artística final al mismo.”¹⁹.

Con el uso de temas precolombinos y de la Colonia, el expresionismo en circunstancias latinas, con un marcado acento político, el muralismo mexicano tendrá en Diego Rivera su principal exponente. Después de viajar y vivir varios años en Europa, encontrará el color de México:

Mi retorno a casa me produjo júbilo estético imposible de describir... fue como si hubiese vuelto a nacer... Me encontraba en el centro del mundo plástico, donde existían colores y formas en absoluta pureza. En todo veía una obra maestra potencial- en las multitudes, en las fiestas, en los batallones desfilando, en los trabajadores de las fábricas y del campo- en cualquier rostro luminoso, en cualquier niño radiante (...) mi estilo nació como un niño, en un instante; con la diferencia de que a ese nacimiento le había precedido un atribulado embarazo de 35 años²⁰

Al regresar, Rivera entra a formar parte del gobierno de un país que acababa de superar 10 años de Revolución. La propuesta gubernamental de la época, que incluye una reforma educativa, permite a Rivera formular políticas para las artes. Señala Kettenman:

El ministro de educación había comenzado a propagar su ideología mexicana y sus ideales humanistas por medio de un programa de pinturas murales que confió a los artistas

¹⁹ SHANES, Eric. Tradición del arte pop - respuesta a la cultura de masas. Editorial Panamericana, impreso en Malasia, 2007. p. 9.

²⁰ KETTENMANN, Andrea. Diego Rivera 1886-1957- un espíritu revolucionario en el arte moderno. Colonia, Alemania: Editorial Taschen, 2000

interesados en el tema. Además estaba firmemente decidido a utilizar la amplia reforma cultural, iniciada por él a apoyar la igualdad social y racial de la población india, proclamada en la Revolución, y a favorecer la integración cultural y la recuperación de una cultura mexicana propia, después de siglos de opresión católico-hispánica. La pintura de murales, provista ahora de una función educativa, era un pilar fundamental de su política cultural, con la que quería hacer patente la ruptura con el pasado sin interrumpir la tradición y sobre todo el rechazo a la época colonial y a la cultura europeizada del siglo XIX²¹.

Rivera toma en serio su labor de “culturizar” al pueblo y “elabora para sí un concepto de arte al servicio del pueblo que deberá conocer su propia historia a través de la pintura mural”²². Rivera sustituye el ideal clásico de belleza por el ideal de belleza india, proponiendo la inclusión, la inscripción del indígena en la historia de México.²³.

Otro exponente del muralismo es David Alfaro Siqueiros, quien pretendía a partir del arte una obra social, descrita en el periódico *El Machete*: “la meta estética fundamental debe ser socializar la expresión artística y borrar el individualismo burgués.”²⁴, Siqueiros fue uno de los fundadores del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, del que más adelante saldría la publicación *El*

²¹ KETTENMANN, Andrea. Diego Rivera 1886-1957- un espíritu revolucionario en el arte moderno. Colonia, Alemania: Editorial Taschen, 2000. p. 23.

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

²⁴ El humanismo de David Alfaro Siqueiros. Un espejo de la izquierda del siglo XX mexicano. Disponible en Internet: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/siqueiros.htm>

Machete, antes mencionada, órgano oficial del Partido Comunista de México²⁵.

El realismo es uno de los pilares de su filosofía, a partir de la teoría marxista del materialismo en los siguientes términos:

Por realismo, dándole a esta expresión todo el significado convencional que la costumbre ha creado, debemos entender: lógica, sentido común, apego a los hechos comprobados, tratándose de las artes plásticas, descubrimiento de los determinantes sociales de cada específico periodo histórico de la humanidad, de los determinantes físicos (geográficos, climáticos, etc.) y también, en consecuencia, de los determinantes temáticos, formales y de estilo, toda vez que se trata de artes plásticas figurativas²⁶.

Para él, según palabras de Raquel Tibol, “la estética es una función y un proceso, busca que tenga el ‘máximo servicio público’, oponiéndolo al arte burgués elitista. En la estética de Siqueiros –dice Tibol–, encontramos inconformismo crítico y autocrítico; voluntad creadora, generosa y vigilante; reafirmación de un realismo de muchos mayores alcances éticos y estéticos. Alfaro Siqueiros fue un asiduo defensor de la relación arte - política, rechazó toda intervención europea: “La subordinación política al extranjero imperialista toca y destruye hasta lo aparentemente más sagrado y recóndito de la vida de una nación.”²⁷

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ TIBOL, Raquel. Orozco, Rivera, Siqueiros. Tamayo. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Citado en El humanismo de David Alfaro Siqueiros. Un espejo de la izquierda del siglo XX mexicano. Disponible en Internet: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/siqueiros.htm>

²⁷ *Ibidem*.

Según Tibol, Alfaro Siqueiros, Orozco y Rivera pintaron sobre las paredes de edificios públicos en todo el país, creando una nueva iconografía que representaba complejos temas sociales y nacionales, motivos religiosos y una perspectiva global pre-hispánica.”²⁸. Este nuevo movimiento permitió que el arte llegara a todo tipo de público, a todas las clases sociales. Incluso, paralelamente se desarrolló una exposición en San Francisco, California.

Arte en Acción²⁹, la exposición aludida, permitía que el público pudiera ver el momento en que Rivera creaba su obra. El muralismo nació con la idea de socializar el arte en rechazo de su exclusividad para intelectuales, a partir del color y de un reconocimiento por la labor cultural que habían hecho los indígenas de sus ancestros.

Quizá sea en el muralismo mexicano uno de los movimientos donde las relaciones arte – política son más evidentes. Por una parte, la historia del Partido Comunista mexicano está entrelazada con la historia de los pintores que hicieron parte de él. Por otra, y como resultado de la Revolución, los artistas intervienen en la formulación de políticas educativas y propuestas de inclusión. En un extremo se encontrará también el reflejo de las tensiones del comunismo internacional y así, David Alfaro Siqueiros, se apartaría del pensamiento de Diego Rivera y Frida Khalo, quienes promovieron el asilo de Trotsky en México, poniéndose del lado de la dirigencia rusa. En 1940 Siqueiros intenta asesinar a Trotsky.

²⁸ Disponible en Internet:
<http://www.riveramural.com/artide.asp?section=mural&key=999&language=spanish>

²⁹ Disponible en Internet:
<http://www.riveramural.com/artide.asp?section=mural&key=1004&language=spanish>

La agenda política del muralismo, también estuvo presente en Colombia, principalmente con Pedro Nel Gómez (1899 – 1984).³⁰ Perteneciente a la llamada generación de los 30, buscaba el rompimiento con la Academia, Gómez fue miembro del grupo Bachué, que buscaba romper con la academia europea, a favor de un arte nacional con estética y propósitos propios.

Pedro Nel Gómez consideraba que los murales le daban la posibilidad de incluir las victorias, anhelos, derrotas y dolores del pueblo. Contó con el apoyo de las personas de su región, curiosamente siempre considerada como conservadora.

2.2. SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y SITUACIONISMO.

En el recuento histórico que se viene presentando y para los propósitos del presente ensayo es necesario abordar las propuestas del Situacionismo y del Conceptualismo.

La Internacional Situacionista³¹, fundada por Asger Jorn y Constant, buscó una redefinición de la sociedad capitalista occidental. Este movimiento liderado por Guy Debord, quiso hacer una fusión de artistas e intelectuales, siendo uno de los principales precursores del movimiento social que daría lugar a mayo del 68.

Constant, creador del grupo CoBRA y de New Babylon, creó también el concepto de “urbanismo unitario”, que buscaba romper los

³⁰ GALLO de BRAVO, Lyliá. El muralismo colombiano: Pedro Nel Gómez. Disponible en internet: <http://www.unal.edu.co/iie/pdfs/pdfsmemorias/pdfsnacionalismoenelarte/lyliagallopdf>

³¹ Disponible en Internet: http://www.kaosenlared.net/noticia.php?id_noticia=12595

parámetros impuestos en materia arquitectónica por Le Corbusier, para quien los lugares de habitación eran máquinas de habitar, sustituyéndolos por otros que permitieran una mezcla de lo imaginativo y lo funcional.²

El Situacionismo fue un movimiento de vanguardia. La nueva izquierda de la nueva generación, conformada ya no por la clase obrera y los sindicatos, sino por estudiantes e intelectuales.

El otro ingrediente, el conceptualismo es la fuente de los movimientos que se desarrollarían con fuerza en América Latina: el expresionismo abstracto, el informalismo y el performance. De entre los muchos movimientos generados en el arte conceptual, nace el arte *pop*.

2.3. ARTE POP, REVOLUCION CUBANA Y MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES

El arte pop o arte popular, nace a finales de la década del 50. Su fase inicial de 1958 a 1970 se desarrolló paralelamente en Estados Unidos e Inglaterra como reacción al expresionismo abstracto, que se veía como un movimiento artístico vacío pero, sobre todo, elitista. Debe decirse que no es preciso el término de movimiento porque no hubo un concepto, pues señala Shanes:

Es más preciso decir que fue una dinámica cultural más que un movimiento. En Gran Bretaña se desarrollaba en la misma época y sin vínculo alguno con los Estados Unidos; incluso antes que en ese país, Eduardo Paolozzi creaba collages a partir de recortes de revistas, y otros recortes de fotografías,

de imágenes sin importancia, “huyendo” del arte pop, por considerar que el “Pop”, implica inmediatamente que te sumerges en una botella de Coca Cola”³², y queriéndose adentrar en el surrealismo radical, en la que se hacía una “exploración del subconsciente”, que le permitió más adelante la “imaginería de la cultura de masas”.

El arte pop debió llamarse arte de la cultura de masas, en concepto de Shanes pues cuando Alloway acuñó el término *pop*:

“estaba escribiendo sobre ese número de personas en rápido aumento por toda la sociedad occidental cuya propia multitud y valores estaban generando nuevas formas de expresión cultural y cuya riqueza, tiempo libre y tecnología disponible en aumento, les permitía disfrutar de la cultura de masas”³³.

Shanes señala que “el surgimiento de una cultura popular de masas era históricamente tan inevitable como el advenimiento de una respuesta artística final al mismo”³⁴.

El *pop* usa imágenes cotidianas, conocidas a partir de una postura diferente desde el ámbito estético, buscando hacer crítica de la sociedad de consumo. Las imágenes utilizadas en este movimiento provienen de los intereses propios del pueblo, de la cotidianidad, de la cultura que emerge de la reproducción, permitiendo que este tipo de arte llegara a todo público y dejara de ser el arte exclusivo de los museos. Así el arte pasó de ser el objeto único obra de arte a ser producción en serie, propia de una época en que se materializaba la tecnología en la cultura, para criticar el consumo.

³² *Ibíd.* p. 18.

³³ *Ibíd.* p. 7.

³⁴ SHANES. *Op. Cit.*, p. 9.

(...) Warhol nunca se detuvo en repetir incesantemente el mismo abordaje para cualquier tema, aparentando replicar la misma obra, sino que de hecho su procedimiento dependía enteramente de la repetición: un accidente se convertía en una serie entera de accidentes, de lograr una Marilyn pasó fácilmente a multiplicarlas idénticas en la misma obra a luego dejar sólo sus labios rojos y sonrientes³⁵.

El movimiento utiliza de objetos industriales y publicidad. Se produjeron incontables reproducciones de una misma imagen directamente relacionada con la publicidad, pero con el sello personal de cada artista. Las obras se producen en formatos cada vez más grandes, lo que permitió la gran acogida del público, que al parecer ya no necesitaba tener algún conocimiento previo para poder aprehender el arte. Para el arte pop, no es tan relevante el objeto mismo, sino las actitudes del público que lo rodean.

Según Shanes, es necesario entender que los artistas pop crearon un lenguaje a partir de los colores, que tenía un canal directo con el público. Los artistas pop son críticos políticos en busca de una reinterpretación de la sociedad, a partir del sarcasmo. La reacción se dio también en la música y la literatura, particularmente en la poesía.

Si se pretendiera hacer un esquema de características de lo que debe reunir una obra de arte pop, habría que acudir a la lista que hizo Richard Hamilton, uno de los fundadores de la tendencia en Gran Bretaña. Según él, el pop debe ser “popular (diseñado para una audiencia masiva); transitorio (una solución a corto plazo);

³⁵ SILVA, Paula. Fiebre de Warhol - Frivolidad. En: Revista Arcadía. Junio, 2009. No. 45.

desechable (que se olvide fácilmente), barato, producido en masa; joven; audaz; sexy; efectista; glamoroso y un gran negocio”³⁶. Sin embargo, Warhol quien produjo arte con todas las anteriores características también abordó el heroísmo, la tontería religiosa, la banalidad inherente al materialismo moderno, el hastío, el nihilismo y la muerte”³⁷

El arte pop va de la mano de las teorías de Benjamin: la posibilidad de la reproducción de la obra de arte, por las condiciones de tecnología y modernidad que permiten que la obra se pueda reproducir infinitas veces, pero con aportes individuales logrando una combinación de reproducción mecánica e intervención personal.

El impacto en América Latina del arte pop requiere de dos precisiones. Lo que significó el conceptualismo en América Latina y el papel del arte en esta región.

Sobre el conceptualismo Mari Carmen Ramírez escribe:

En Latinoamérica, la palabra conceptualismo surge, en principio, como resultado de una operación retrospectiva y crítica que hurgaba en la determinación de la especificidad de nuestras prácticas frente al discurso del arte conceptual generado en los centros. Ninguno de los términos, conceptual o conceptualismo aparecen en los escritos de los artistas o en la crítica de la época sobre estas obras sino hasta mediados de los Setenta. De hecho, algunos de ellos se resistieron a su uso de manera consciente temiendo ser absorbidos por el *mainstream* o,

³⁶ *Ibíd.*, p. 22.

³⁷ *Ibíd.*, p. 23.

peor aún, ser etiqueta de fácil identificación para la censura del Estado³⁸

En palabras de Marta Traba el arte latinoamericano se produce por las condiciones geográficas y políticas del hombre de esta región. Señala: “Latinoamérica es un continente bien extraño. Sus países en realidad están incomunicados, pero reaccionan de modo similar y sus culturas tienen fraternidades y coincidencias permanentes. Las mismas actitudes se transmiten y propagan de modo misterioso. Nos liga una impresionante telepatía, tal vez hasta ahora la única verificación más o menos mágica que tenemos de ser continente.”³⁹ Cuando esta crítica de arte se pregunta sobre la existencia de un arte latinoamericano, indaga por las claves identitarias de América Latina:

Así como los cuentos de Rulfo aclararon con más intensidad que ningún otro argumento cuál fue la tierra que le dieron a los campesinos mexicanos; así como nadie explicó igual que Onetti a qué oscuros desalojos del alma puede llegar un rioplatense; así como sólo Cortázar supo decir en *Rayuela* qué materiales inflamables caldean el verano de un barrio bonaerense, así también únicamente a través del proyecto múltiple de ciertos artistas plásticos se puede ver una imagen del hombre americano: porque la realidad es inasible *per se*, sólo se percibe y comprende mediante un proyecto. Cuanto más fuerza tenga este proyecto, mayor será también la intensidad y originalidad de la visión, más certeros los datos para construir el retrato⁴⁰.

³⁸ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina” en: *Heterotopías, medio siglo sin lugar 1918-1968* Madrid, ediciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001. Pág 373

³⁹ Marta Traba Editorial Planeta Colombiana y Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá, 1984

⁴⁰ TRABA, Marta. *Hombre americano a todo color*. Museo de arte moderno. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1995.

Traba señala que el origen del arte moderno en América Latina es incierto “no sólo porque en contados casos hubo señalativos del nacimiento sino porque apareció de golpe en algunos países e insensiblemente en otros y por si fuera poca complicación, muchos pintores lo parieron en Europa”⁴¹.

Sin embargo, Traba da una clave: en América Latina el arte moderno se inició cuando “el paisaje suplantó al retrato y quienes lo pintaban recibieron el impacto del impresionismo francés, no porque comprendieran el lirismo de Monet sino porque les interesó la nueva actitud frente a la naturaleza y la nueva técnica para llevarla a cabo; razón por la cual inútil será buscar epígonos, pues ninguno de ellos dejó de ser naturalista con cierta carga dramática”⁴².

En la década de los 60 tiene lugar un discurso comprometido con la revolución cubana pero también con la modernización que se vivía. El arte busca entonces reivindicar las políticas sociales, y es usado como herramienta política que permite hacer a su vez políticas para la reivindicación. El *arte comprometido* busca la anulación total de lo individual para hacerlo colectivo, todo tiene un fin social, y por lo tanto tiene que ser de conocimiento colectivo. El fin colectivo permite trascender.

Como respuesta a la revolución cubana Estados Unidos decide bajo el gobierno de Kennedy, impulsar la “Alianza para el progreso”⁴³, con el fin de apoyar a América Latina, a partir de una reforma agraria, que permitiera el aumento en la producción, en respuesta al

⁴¹ *Ibíd*em, p. 356.

⁴² *Ibíd*em, p. 360.

⁴³ http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=10127&cat=politica

“comunismo”. En 1911 se funda en México el Partido Obrero, para luego llamarse Partido Comunista, en Chile surge el Partido Obrero Socialista en 1912 que en 1922 se llamó el Partido Comunista. En 1918 el movimiento obrero se inició en Argentina, en 1921 en Brasil y en 1928 en Perú. A diferencia de los partidos comunistas europeos, los partidos latinoamericanos tenían una clara tendencia sindicalista. Al temor a la propagación y extensión de esos partidos y a la intervención de la Unión Soviética en Cuba intenta responder la política de los Estados Unidos no sólo en América Latina sino en el mundo entero. El periodo conocido como Guerra Fría, va a presenciar la emergencia de movimientos artísticos y sociales con nuevos protagonistas: los jóvenes.

3. ARTE Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA. TRES ARTISTAS DEL SIGLO XX

3.1. WILFREDO LAM – LA INCLUSIÓN ÉTNICA

Wilfredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla es quizá el más reconocido artista cubano. En su propuesta se juntan la representación afroamericana con el arte de vanguardia.

Hijo de inmigrantes, Lam nació en una aldea. Su padre fue un escribano chino y su madre mulata, afrocubana practicante de la santería. Ella lo ilustró sobre cultura africana al igual que su madrina que lo pretendía inducir en la hechicería. Enviado a estudiar derecho en la Habana, pero con poco interés en esa disciplina, en 1916 inicia a sus estudios en la Academia de San Alejandro, donde estuvo entre 1918 y 1922. Sin embargo, debido a la estrechez del mundo cultural cubano del momento Lam viajó a Europa.

En 1923 llegó a España, gracias a una beca otorgada por el Ayuntamiento de Sagua la Grande (su lugar de nacimiento), para continuar sus estudios hasta 1938, al lado del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor, quien para la época era Director del Museo del Prado, y le permitió conocer las obras de El Bosco.

Debe recordarse que las obras del Bosco están en el Museo del Prado, porque fueron escogidas por Felipe II para su colección personal y por haber hecho una “serie de abarrotadas figuras, completamente al margen de la iconografía de la época, ambientadas en paisajes imaginarios y repletas de elementos fantásticos y

monstruosos, tales como demonios o figuras medio humanas y medio animales, que conviven con figuras diáfanos y paisajes tranquilos y encantadores.”⁴⁴:

En su estadía en España Lam tomaba clase en la Escuela Libre de Paisaje de la Alhambra, lugar de reunión de quienes buscaban en la pintura no sólo un espacio de distracción, sino un espacio de discusión, y así, fue creando lazos de fraternidad con el continente europeo que lo involucraron de lleno, por 14 años. En esa etapa hizo una serie de dibujos en los que su principal tema, el trabajo de quienes labran el campo, lo que permitió que se comenzara a esbozar su inclinación por los temas sociales, época en que pintó *Mujer* (1925).

En 1936,

Su compromiso con el país que le acoge le lleva a defender la causa republicana tras el estallido de la Guerra Civil, llegando a trabajar en una fábrica de armamento, donde se encarga de instalar las espoletas en las granadas antitanque. Sin embargo, una enfermedad intestinal le obliga a dejar esta actividad y ha de ser internado en el sanatorio de la localidad de Caldes de Montbui⁴⁵,

por lo que se fue a Francia en 1938, llevando consigo una carta de presentación que le hizo Manolo Hugué, dirigida a Pablo Picasso, que le permitió conocerlo y tener una estrecha relación. En ese año, 1938, Lam hizo un viaje a México desde Europa y conoció a Frida Kahlo y a Diego Rivera, que, como se dijo, fue uno de los principales exponentes del muralismo mexicano.

⁴⁴ Disponible en Internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bosco.htm>

⁴⁵ Disponible en Internet: http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/wifredo_lam/lam.html

En ese periodo la vida de Lam se ve afectada nuevamente por la guerra “De nuevo la guerra irrumpe bruscamente en la vida de Lam. El color de su piel y su condición de luchador antifascista le hacen temer por su integridad y, ante la inminente entrada de las tropas alemanas en París, se dirige hacia el sur, dejando sus obras al cuidado de Picasso”⁴⁶, y conoce a fondo la cultura africana, esto es que la relación de amistad que tuvo con Picasso permitió el ingreso de Lam al círculo de artistas (Matisse, Joan Miró, André Breton):

“Tras un azaroso viaje llega a Marsella, ciudad en la que se encuentra una nutrida representación de la vanguardia artística francesa esperando para embarcar con destinos diversos. Allí se estrecha su relación con el círculo de los surrealistas, especialmente con André Breton, quien, fascinado por la obra pictórica del cubano, le pide que ilustre su poema Fata Morgana”⁴⁷,

y que a su vez le permitió el salto para que pudiera conocer a fondo en el surrealismo para luego adentrarse en él.

Pero una vez más, Lam es víctima de la persecución y

Tras unos meses en Marsella y ante el hostigamiento de las autoridades de Vichy, Lam se embarca, en compañía de otros trescientos intelectuales y artistas, con destino a La Martinica. Después de un pintoresco viaje –donde las penosas condiciones de vida no impiden que los pasajeros mantengan elevadas discusiones sobre arte y estética– y de permanecer internado durante cuarenta días en un campo de

⁴⁶ Disponible en Internet: http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/wifredo_lam/lam.html

⁴⁷ Disponible en Internet: <http://www.paseosporlahabana.com/1214/habana-guia-wilfredo-lam-la-habana-cuba-.html>

concentración de la isla caribeña, Lam llega a Cuba en 1941⁴⁸.

A pesar de su ilusión y pensando encontrar una solución a su situación errante de los últimos tiempos, encuentra una desilusión más en su patria:

(...) el viaje había durado siete meses. Paradójicamente, el reencuentro con su país es muy amargo: al sentimiento de desarraigo que le provocan los diecisiete años de ausencia se une la indignación por las lamentables condiciones en que se desarrolla la vida de sus gentes, especialmente la de sus hermanos de raza. Este sentimiento le lleva a superar la postración inicial y a iniciar una actividad artística basada en las raíces de un pueblo que, en palabras del pintor “debía recuperar su dignidad”⁴⁹.

En Cuba y a raíz de su preocupación por la situación política que vivía su país, se reunió con algunos artistas y escritores como Alejo Carpentier y la folclorista Lydia Cabrera.

Continuando una carrera con mayor énfasis social, y una preocupación permanente por la situación política de su país, se funden en Lam “los referentes autóctonos con el lenguaje formal aprendido en Europa para producir obras tan importantes como *La jungla* (1942-1943), donde aparecen ya los personajes del panteón yoruba que poblarán gran parte de su producción posterior”⁵⁰.

⁴⁸ Disponible en Internet: http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/wifredo_lam/lam.html

⁴⁹ Disponible en Internet: <http://www.artespain.com/24-02-2009/pintura/biografia-de-wifredo-lam>

⁵⁰ Disponible en Internet: http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/wifredo_lam/lam.html

El compromiso social del pintor era inquebrantable y a pesar de estar físicamente por fuera de Cuba, mantenía un permanente conocimiento de cada hecho que allí ocurría: “En la segunda mitad de la década de los cuarenta, Lam alterna su residencia entre Cuba, Nueva York y París, ciudad esta última en la que se instala en 1952. El alejamiento de su país no le impide implicarse en los acontecimientos políticos que allí se suceden: apoya los movimientos de oposición al régimen de Batista y recibe con entusiasmo la caída del dictador y el triunfo de la revolución en 1959”⁵¹.

Esta continua preocupación, le permitió a Lam crear su propio lenguaje desde las situaciones de su país, reflejado con colores monocromáticos, en los que ilustraba el arte negro y las divinidades africanas, que para Lam eran sinónimo de autenticidad⁵², también le permitió trabajar la escultura en bronce, en cerámica, para luego ser uno de los principales muralistas cubanos. La combinación del surrealismo y el cubismo le permitieron a Wilfredo Lam, la recreación de la situación del Caribe que, combinada con su extenso conocimiento de la cultura africana, lograron una identificación del pueblo con su obra.

El muralismo le permitió ocupar uno de los principales puestos en el arte latinoamericano, tanto que se le encargó pintar el mural del Palacio Presidencial de la Habana titulado *Tercer mundo* (1966).

De la misma manera y gracias al reconocimiento que iba teniendo, el escritor colombiano Gabriel García Márquez, le encargó

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² Disponible en Internet: http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_lam_wifredo.htm

el diseño de la portada de su relato *El último viaje de buque fantasma*, en 1976⁵³.

Jorge Romero en su obra *La Pintura del Siglo XX (1900- 1974)*, describe la obra de Lam como:

El surrealismo del cubano Wilfredo Lam (1902- 1982), es más problemático, tal vez por su origen sinoafricano, tal vez por su andar trashumante, pero más seguramente por la tentación que ofrecen sus cuadros para interpretar las formas de función de las circunstancias raciales y geográficas, o de las culturales modernas. Porque es un pintor que ha debido inventar su repertorio de formas en función y al hacerlo recurrió al inconsciente, sin buscar realidades sino encontrándolas como Picasso –a quien mucho le debe– en acto de sublimación estética y artística a la par⁵⁴.

Por su parte, Fernando Ureña escribe:

Una profusa vegetación tropical se apodera de los espacios pictóricos del cubano Wilfredo Lam y va devorándolo todo en su implacable paso. Palmas delirantes, cocoteros ansiosos y una hojarasca estilizada se adueñan de los objetos y de los hombres sin que sea posible escapar de sus redes, de su madeja de signos, de sus tótem, de sus pájaros sagrados de picos puntiagudos y que de pronto son pájaros transformados en galipotes, en fantasmas asustados de su propia sombra delirante⁵⁵.

⁵³ Disponible en Internet: I <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=289>

⁵⁴ ROMERO BREST, Op. Cit.

⁵⁵ Disponible en Internet: http://www.latinartmuseum.net/wilfredo_lam.htm

La historia del arte latinoamericano considera *La jungla*, obra de 1943 como un manifiesto plástico del Tercer Mundo. El análisis de la obra de Lam exige examinar las representaciones de blanco y negros, los mecanismos de blanqueamiento señalados por Franz Fanon. Lam permite una aproximación pictórica a uno de los grandes escenarios de la política del siglo XX: el Caribe.

3.2. CÁNDIDO PORTINARI – LA INCLUSIÓN SOCIAL

Según Romero Brest, Brasil es el escenario de las primeras manifestaciones de arte moderno en Latinoamérica: “Probablemente haya sido en Brasil, mejor dicho en Sao Pablo donde se produjeron. En ese lugar se hicieron varias exposiciones, que permitieron fortalecer el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (1948) y de Sao Pablo (1949), y que permitió que se hiciera allí la Bienal de Sao Pablo (1951).⁵⁶,

Cándido Portinari nació en Brodoski. Como Lam, tiene ancestros inmigrantes, pero en este caso italianos. En Sao Pablo estudió en la Escuela de Artes y Oficios, y obtuvo como premio un viaje al extranjero en el Salón de Bellas Artes de 1932. Profundo conocedor de la obra de Pablo Picasso, Portinari muestra la influencia de Modigliani. A Picasso debe “las grandes dimensiones, la tendencia expresionista, sino la fuerza dramática de sus murales” y su preocupación permanente por resaltar al hombre y su labor, según Romero Brest..

Portinari fue precursor del movimiento artístico en Brasil. Su biógrafo Romero Brest señala: “Portinari se encargaría activamente, de la determinación de que el arte nacional no fuera una imposición exterior, sino una consecuencia lógica de una conciencia sensible del propio entorno.”

Dice Portinari:

⁵⁶ ROMERO BREST, Op. Cit., p. 356.

El arte de un país no se impone con discursos y leyes, nace instintivamente y se forma con el tiempo, así como las individualidades de los artistas, independientemente de su bondad se afirman cuando su técnica se solidifica. Así, sólo habrá arte brasileiro cuando nuestros artistas abandonen completamente las tradiciones inútiles y se entreguen con toda el alma a la interpretación sincera de nuestro medio”⁵⁷.

Se le tildó de comunista, incluso antes de su militancia en el Partido Comunista, en 1945, pero ese comunismo estaba relacionado con el tema de sus obras, por “pintar cuadros enraizados en la realidad brasileira del momento”, razón que lo hizo ser considerado “subversivo por los reaccionarios”⁵⁸.

La militancia de Portinari en el Partido Comunista fue una necesidad por la defensa del arte para el pueblo:

La pintura no fue hecha para quedar escondida entre cuatro paredes, y sí para beneficiar a la gran masa del pueblo. El Partido Comunista comprende más que ninguno esa necesidad, en su programa figuran esas justas reivindicaciones. Es preciso incentivar la pintura y dar esas posibilidades al pueblo de gozar también de sus beneficios. Los pintores, académicos o modernos, deben tornarse en una forma viva, contribuyendo para elevar el nivel cultural de nuestro pueblo⁵⁹.

⁵⁷ FABRIS, Annateresa. Artistas brasileiros - Candido Portinari. Sao Pablo: Edusp - Editora da Universidade de Sao Pablo, 2003. p. 15.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 141.

⁵⁹ *Ibidem*. P. 142

A pesar de su continuo activismo en este partido, Portinari no hace discurso, se manifiesta a través de su obra, y “se envuelve en un debate cultural del partido, sin importar si sus cuadros eran exhibidos como productos revolucionarios o por encargo oficial (...)”⁶⁰, por lo que decide lanzarse a ser candidato en enero de 1947. En un artículo publicado en la víspera, Portinari declara las razones de su candidatura, “que arremete a la necesidad de la lucha contra la injusticia y contra la estructura social del Brasil contemporáneo”⁶¹ y que continúa en un artículo escrito por él:

Pensé en la situación de penuria en que se encuentra nuestra patria. Pensé en los que caen diariamente en todo el territorio brasileiro muertos por la “fome” y por las docenas de toda especie, sin ninguna asistencia humana. Piensen amigos en vuestro país, en vosotros hermanos, en la lucha que enfrentan diariamente para subsistir. Juntémonos todos los trabajadores – todos los patriotas y todos los buenos brasileiros con el fin de que todos juntos podamos hacer un país libre, fuerte y feliz⁶².

Con esto se comprueba el sentimiento de Portinari y su preocupación e identificación con el pueblo brasileiro, que se reflejaba en cada una de sus obras; no deja de ser pintor, pero es a la vez hombre de su pueblo.

Portinari fue uno de los principales muralistas brasileiros, que por encargo trabajó para Getulio Vargas, y que como consecuencia y

⁶⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁶¹ *Ibidem*, p. 145.

⁶² *Ibidem*, p. 145.

contrario a su parecer, por las razones políticas, no puedo retratar de manera fiel la realidad que vivía su país.

Muchos de los encargos de murales que realizó en esta etapa fueron hechos por el dictador Getulio Vargas, lo que no le impidió retratar de manera dramática la realidad social y humana del país. Portinari mostró siempre en su pintura la tragedia de los pueblos y las gentes menos favorecidas; es constante la presencia del obrero, del campesino, del niño, de la mujer, así como la preocupación religiosa. Trabajó la corriente abstracta solo como experiencia de estudio y, aunque recibió influencia de ella, la figuración fue siempre más fuerte en él.

Estudió desde 1918 en la Escuela de Bellas Artes de Rio de Janeiro y en 1928 ganó una beca para estudiar en Europa, donde adquirió gran destreza en la técnica del fresco.

Antes de partir a Europa, realizó su primera exposición individual en el Hotel Palace de Rio de Janeiro. En junio de 1926 viajó a Francia, donde permaneció por dos años, observando y apreciando los maestros de la pintura, en vistas diarias al Museo de Louvre, practicando estudios y relacionándose con el ambiente artístico parisino. En Francia conoció a María Victoria Martineli, joven uruguaya radicada en Paris, con quién se casó. En su viaje por Europa recorrió, Inglaterra, Italia y España, y vivió hasta 1930 en Paris. En 1931, fue convidado por Lucio Costa, entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, para integrar la comisión organizadora de la exposición anual, donde Portinari presentó diecisiete trabajos que merecieron la atención y elogios del

escritor Mario Andrade, con quien entrabó una gran amistad (...).

Las obras de la temática brasilera surgirían en la primera exposición individual a su regreso de Europa, en el mismo sitio, el Hotel Palace, en Rio de Janeiro en 1932, con la que reveló una postura renovadora del artista abordando temas de contenido social brasilero y anunciando su interés por la pintura mural. En diciembre de 1934 realizó su primera exposición individual en la ciudad de Sao Pablo, y su lienzo *O mestiço*, que fue adquirida por la Pinacoteca del Estado de Sao Pablo y al año siguiente es contratado para enseñar pintura mural y de caballete en la Universidad del Distrito Federal, que posteriormente fue cerrada, también participa con otros artistas brasileros y suramericanos en la exposición colectiva internacional, promovida por el Instituto Carnegie de Pittsburg en Estados Unidos. En esta oportunidad Portinari envía su lienzo *Cafe* que recibe los elogios de la prensa norteamericana, además de ser distinguida con el segundo puesto, y fue adquirida por el Ministerio de Educación, integrando la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1936 es convidado por el entonces ministro de educación, Gustavo Campanema, para ejecutar las pinturas de la futura sede del ministerio en Rio de Janeiro y en el que trabajaría en los años siguientes. Joao Candido fue el único hijo de Candido y de María y nació en 1939, año en el que su pintura *Morro* fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, (fundado en 1929 que fue el año en que el pintor presentó 269 de sus obras, en una de sus más importantes exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes⁶³.

⁶³ Candido Portinari (1903-1962): pinturas e desenhos. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2002. p. 12.

En ese mismo año pintó, a partir de un gran colorido, su gran obra de reflejo de la cotidianidad de la gente de su región, la *Fiesta de San Juan* (1939),

La imagen presenta una escena que se desarrolla en el ámbito rural brasileño. En el plano del fondo, se alza un morro con un caserío sobre su ladera. Una multitud se ha dado cita al atardecer para la preparación de la popular fiesta de San Juan. Una hilera de mujeres que portan recipientes en su cabeza baja del cerro. Un hombre sostiene los leños con los cuales se prenderá la tradicional fogata, otra mujer se agacha sobre un mortero y, a la derecha, un grupo de mujeres airea la ropa. En el primer plano, mujeres y niños representados con formas robustas están esperando que llegue la hora del festejo. Los mástiles, con sus banderitas encima, son el rasgo característico de esta festividad en el Brasil⁶⁴

En la obra de Portinari está presente el tema del trabajo: la producción de café, cacao y azúcar. En su obra, se observa fuertemente la marginalidad de algunas zonas de Brasil, temas que otorgaron la autoridad para que fuera encargado de pintar no sólo el mural del Ministerio de Educación y Cultura de Rio de Janeiro (1945), sino que permitió su reconocimiento internacional y que valió para que le fuera encargado el mural del edificio de la Naciones Unidas de Nueva York *La Paz y la Guerra* (1953)⁶⁵, “Treinta y cinco trabajos de Portinari integraron la Latin American Exhibition of Fine Arts, muestra itinerante por algunas ciudades de Norteamérica; en 1940 en octubre viajó con su familia a Nueva York, donde inauguró el Museo de Arte Moderno de esta ciudad, la exposición *Portinari of Brazil*, ocasión en que fue convidado a realizar pinturas murales para la División

⁶⁴ Disponible en Internet: <http://www.malba.org.ar/web/descargas/portinari.pdf>

⁶⁵ Disponible en Internet: <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=339>

Hispánica de la Biblioteca del Congreso en Washington (1942)”⁶⁶. En ese mismo año, fueron inaugurados murales de la biblioteca y a la vez, se publicó el libro *María Rosa: Every day fun and Carnival frolic with Children in Brazil*, publicado en Estados Unidos, y que incluía 22 ilustraciones de Portinari.

Sus primeros frescos datan de 1936, como por ejemplo, *Trabajo en la tierra brasileña*, época en que fue nombrado profesor de su escuela, y su obra comenzaba a ser conocida en los Estados Unidos. Mientras su obra se difundía por todo Brasil, pintando en 1944, la *Iglesia de Pampulha*, y en 1945 el *Vía Crucis* de la Iglesia de Belo Horizonte, al lado de Oscar Niemeyer, su obra conjunta obra fue tildada como la “*creación herética de dos comunistas*”, por parte del Arzobispo de esa ciudad. Contaba también con un avanzado estilo expresionista, pero a la vez con una enfermedad que poco a poco lo consumía, y que había sido adquirida por los componentes tóxicos de las pinturas que usaba, que lo envenenaban día a día⁶⁷.

Portinari ha sido también el principal ilustrador de la injusticia racial que se comete con quien cultiva la tierra brasilera, gracias a que sus padres eran italianos cultivadores de café y trabajaban con negros y mulatos, y razas autóctonas desplazadas por la sequía de sus regiones, que son su principal inspiración. En 1946 el entonces Director del Museo de Louvre, René Huyghe, quedó impactado con la obra de Portinari y sobre las series *Retirantes (emigrantes)* que fue adquirida para la colección del museo en 1945, y que se compone de 84 obras, y *Niños de Brodowski*, dijo que el artista en sus cuadros:

⁶⁶ Candido Portinari. Op. Cit. p. 12 y 13.

⁶⁷ Disponible en Internet: <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/portinari/por.html>

“(...) retrata la niñez de su pueblo”⁶⁸. Portinari según Huyghe: “Llevó a sus lienzos a los seres anónimos de su pueblo, tal como los veía en su propio mundo. Si su obra no logró cambiar el mundo en que vivían, queremos creer que los dignificó al darles una categoría humana universal, sin avergonzarse de que existieran, ni esconder esa realidad”⁶⁹. “Eso es la verdad”, fue la respuesta de Portinari, cuando le preguntaron por qué su intención de pintar tanta desolación, sufrimiento y miseria. Con la obra *Criança Morta* de la serie *Retirantes*, Portinari fue condecorado con la *Légion d’Honneur*, por el gobierno francés.

En 1945 y 1947 respetivamente, fue candidato a diputado y a senador por el Partido Comunista Brasileiro, elecciones en las que fue derrotado, y con las que Portinari cerró su participación de manera directa, en la vida política. En ese mismo año viajó a Argentina, donde realizó su primera exposición individual en Buenos Aires y se exilió voluntariamente en Uruguay a lo largo de medio año, escapando de la persecución a los comunistas que ocurría en Brasil.

Portinari fue invitado por los estudiantes del Centro de Estudiantes de Bellas Artes de Argentina en noviembre de 1947, donde precisó algunos puntos en relación con el significado de la obra de arte así:

Antes de nada, vamos analizar el espíritu y la técnica de la obra de arte, sin con esto separar estas dos cosas imposibles de separar pues son siamesas, una no puede existir sin la otra; pero podemos hacer un análisis de ambas

⁶⁸ Disponible en Internet: <http://www.nuestraamerica.info/leer.hlvs/4458>

⁶⁹ *Ibidem*.

separadamente. El contenido espiritual de un cuadro registra la potencia de sensibilidad del artista. El lado técnico, registra el conocimiento y el desenvolvimiento de la sensibilidad del artista. La técnica es el medio con que el artista transmite su sensibilidad⁷⁰.

Portinari creía firmemente en la capacidad educadora que tiene el arte muralista, del que antes con Rivera se había mencionado: “Hace pocos días, viendo los murales de algunos de los mejores pintores argentinos constaté que ese trabajo es la mejor prueba para que el gobierno les confíe los muros de sus edificios. Llenando de esta forma también una finalidad educativa”⁷¹.

Portinari se refiere al arte por arte, mencionado cuando se habló de Walter Benjamin, en ese mismo discurso:

En estos últimos años, como reacción a obras puramente anecdóticas, surgieron grupos de pintores que hicieron y hacen una pintura que se podrá llamar de ARTE POR EL ARTE. Fue y es un acontecimiento normal dentro de la historia. Como es del conocimiento de todos, una escuela de pintura surge casi siempre como reacción a otra. Todos los hombres son formados químicamente de porcentajes diversos en relación a todas las cosas del mundo; por eso mismo, nosotros decimos que existen personas que nacen con sensibilidad para hacer o sentir una pintura. Esto no quiere decir que las otras personas no tengan ninguna sensibilidad, sino que nacieron con un porcentaje mínimo de sensibilidad

⁷⁰ Discurso pronunciado por Candido Portinari en conferencia sobre El sentido social del Arte, a los estudiantes del Centro de estudiantes de Bellas Artes, Argentina, 1947 Disponible en Internet: http://editora.globo.com/epoca/edic/242/portinari_sentidosocial.htm.

⁷¹ *Ibidem*.

para la pintura. Incorporando elementos accesibles, la pintura interesará a un número mayor de personas⁷².

Pero es que en la obra de Portinari es claro el sentido social que él busca en cada producción:

El artista representaba una figura o un paisaje sin caer en lo imitativo. Así podemos observar por ejemplo, en las decoraciones bizantinas, donde el artista representaba una figura con la cabeza pintada de verde y los pies de rojo, y no creo que se escandalizasen sus contemporáneos como sucede hoy en casos semejantes. Esas figuras no eran sólo representadas en sentido objetivo sino también en sentido espiritual. Por eso aseguro que por medio del tema podemos conducir al interés plástico, de cómo fue ejecutado tal o cual fragmento del cuadro llegando a abstraer lo que representa. Pero ante todo es necesario interesar al público. Ahora, como en general él no tiene educación plástica, al principio sólo se interesará si el cuadro le dice alguna cosa extra-artística, para, a poco llegar a entrar en el terreno plástico. Todo artista que meditara sobre los acontecimientos que perturban el mundo, llegará a la conclusión de que haciendo su cuadro más "legible", su arte, en vez de perder, ganará; y ganará mucho, porque recibirá el estímulo del pueblo. Los pintores que desean hacer arte social y que aman la belleza de la pintura en sí misma, son los que no olvidan que están en este mundo lleno de injusticias para formar filas al lado del pueblo, auscultando los anhelos en que se debaten. El pintor social cree ser el intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos. Es aquél que desea la

⁷² *Ibíd.*

paz, la justicia y la libertad. Es aquél que cree que los hombres pueden participar de los placeres del universo. Oír el canto de los pájaros. Ver las aguas de los ríos que corren fecundando la tierra. Ver el cielo estrellado y respirar el aire de las mañanas sin lluvias. Sin ningún otro pensamiento sino el de fraternidad y paz. Hombres viviendo en un clima de justicia. Donde no haya niños hambrientos. Donde no haya hombres sin derecho. Donde no haya madres llorando y viejos muriendo al desabrigo⁷³.

En 1950 Portinari viajó a Italia y participó por primera vez en la Bienal de Venecia. Con el panel los *Tiradentes*, fue merecedor de la medalla de oro en el *Segundo Congreso Mundial de los Partidos de Paz*, en Varsovia. En el año siguiente integró el grupo de artistas brasileros y fue invitado a participar en la bienal de Sao Pablo, que dedicó al artista un salón especial.

En 1959, y por el impacto social que tenía su obra, realizó exposiciones individuales en Nueva York y Buenos Aires, a la vez que participó en exposiciones colectivas realizadas en Munich y en Milán. Por invitación del gobierno checo, expuso en Brno, Bratislava y Praga, y en octubre inauguró cinco murales para el Banco de Boston en Sao Pablo, en junio realizó la galería Bonino en Rio de Janeiro, su última muestra individual en vida. Pontinari falleció el 6 de febrero de 1962, a los 58 años, como consecuencia de una enfermedad producida por los componentes de las pinturas que usaba en su obra⁷⁴.

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ Candido Portinari. *Op. Cit.* p. 15.

En 2003 se conmemoró el centenario del natalicio de Portinari. La Pinacoteca Cultural, organizó una exposición de pinturas y diseños del artista, para inaugurar en el barrio Morumbi de Sao Paulo la sede de la Pinacoteca. Max Perlingeiro, curador de la muestra quiso mostrar la relación de Portinari con su familia y amigos. También incluyó diversas telas y diseños de diferentes periodos, que apuntan aspectos centrales de las ideas artísticas del artista. Los intelectuales y los artistas vivían aletados con todo eso y participaban de manera intensa en los enfrentamientos políticos y sociales, los debates ideológicos, las vanguardias artísticas⁷⁵.

Para Portinari el arte tiene un sentido social: “(...) la pintura social es la que pretende dirigirse a las masas y los pintores de esa categoría deben poseer sensibilidad artística y colectiva. Ambas deben ser educadas”⁷⁶.

⁷⁵ Candido Portinari. Op. Cit.

⁷⁶ Discurso pronunciado por Candido Portinari en conferencia sobre El sentido social del Arte, a los estudiantes del Centro de estudiantes de Bellas Artes, Argentina, 1947. Disponible en Internet: http://editora.globo.com/epoca/edic/242/portinari_sentidosocial.htm

3.3. BEATRIZ GONZÁLEZ CRONISTA DE LAS VIOLENCIAS COLOMBIANAS

Beatriz González Aranda nació en Bucaramanga en 1938. Es pintora e historiadora y crítica de arte. Estudió dos años de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia y obtuvo el título de Maestra en la Universidad de los Andes, en la Escuela de Bellas Artes, en donde estudió al lado de Luis Caballero Holguín³ y Santiago Cárdenas⁴, donde fueron discípulos de Juan Antonio Roda y Marta Traba. También estudió grabado en la Academia Van Beeldende Kunsten en la ciudad de Rotterdam, en Holanda. La primera vez que Beatriz González expuso individualmente fue en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que estaba recién fundado para la época, 1964, y la artista presenta su obra *Encajeras*.

Encajeras es tratado por la pintora, que decide darle un revés al cuadro de Vermeer del Deft, un pintor holandés nacido en el siglo XVII, de quién hasta hoy no hay mucha claridad en sus datos biográficos; se sabe que fue admitido como maestro en la Academia de San Lucas y estuvo dedicado a retratar sólo las pequeñas cosas, como la expresión de una mirada o el arete de una muchacha, en todo caso una obra con gran detalle, pero sobre todo de la cotidianidad. González parte de esta pintura y transforma la luz del cuadro para volverlo casi abstracto, luego realiza una serie de variaciones al mismo, que permiten dar a conocer el perfil del exquisito pincel de la artista⁷⁷.

⁷⁷ RUBIANO CABALLERO, Germán. Beatriz González Aranda. Biblioteca virtual del Banco de la República. Bogotá, 2004.

Desde 1964 González, al lado de Luis Caballero y Santiago Cárdenas, han sido grandes promesas del arte nacional. En 1965 Beatriz González gana su primer premio en el XVII Salón de Artistas Nacionales, con la obra *Los Suicidas del Sisga I*, cuadro en sólo planos, representación de dos colombianos enamorados, fotografía de la que trabajará dos versiones *Suicidas del Sisga I y II*, con las que “(...) se inicia su obra más característica, siempre relacionada con el país y lo colombiano y plenamente consciente de que sólo desde lo provinciano se puede alcanzar lo universal: ‘Yo creo que el arte es universal y que eso de la pintura colombiana son tonterías. Creo que lo que más daño le ha hecho al arte colombiano fue tratar de ser colombianista. Uno debe tratar de ser universal, lo demás viene por añadidura’”⁷⁸. Esta obra es: “(...) una imagen que apareció en la página roja de un diario, recortada porque le entusiasmaron los rostros planos casi sin sombra. El espacio está dado por pequeñas deformaciones y desplazamientos de los rasgos y líneas discontinuas de la cara propias de la fotografía tipográfica”⁷⁹. Con esta obra quedó en segundo lugar y obtuvo el Premio Especial en Pintura.

En palabras de Santiago Londoño, *Los suicidas del Sisga* es la obra con la que se parte la historia del arte colombiano: “Con esta obra, la pintura colombiana descubre lo que los muralistas de cantina y los pintores de buses de pueblo ya sabían. En los círculos más avanzados se habló de valentía, capacidad crítica, humor, y los más intelectuales celebraron el nacimiento de una verdadera pintura

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Treinta años en la obra Gráfica de Beatriz González. Exposición itinerante. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 1996. p. 26.

colombiana”⁸⁰. Y es que sobre el tema son muchas las reseñas que se han escrito, por ejemplo:

El pequeño lienzo es directo: allí aparecen, de medio cuerpo, un hombre y una mujer jóvenes, tomados de la mano, sonriendo distraídamente. Con sus formas sencillas y sus colores llamativos, este cuadro podría ser fácilmente un cartel popular: algo así como un anuncio de tienda, que de manera romántica tratara de exaltar las ventajas de la vida conyugal. De hecho, la imagen se basa en la fotografía que una joven pareja se hizo tomar antes de suicidarse, ahogándose. En una carta de despedida, explicaban que se hallaban profundamente enamorados pero que, debido a sus profundas convicciones religiosas, habían preferido morir a mancillar la pureza de la joven.”⁸¹.

Puede afirmarse entonces que en su obra ha estado, aun desde sus inicios el tema de la realidad colombiana.

En 1967 gana el segundo premio compartido en el XIX Salón de Artistas colombianos con la obra *Apuntes para la historia extensa de Colombia. Tomo II*. En 1969 la artista trabaja con heliogramas que en sus palabras son: “un sistema práctico de trabajo que permite muchas posibilidades de corrección y que se puede realizar en la casa sin mayores problemas”, y con los que ganó el Premio en el Salón Austral y Colombiano de Grabado en Cali. En ese año inicia con la técnica de la serigrafía o *screen*, que la artista describe así:

⁸⁰ LONDOÑO, Santiago. Historia intensa de Beatriz González. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. No. 21, vol. XXVI, 1989.

⁸¹ EL TIEMPO. Memorias de primera presentación de la pintora Beatriz González en Nueva York. Bogotá. 28, octubre, 2005.

La serigrafía es un sistema de impresión plana que utiliza la seda en su procedimiento. Por esta razón se conoce con el nombre de *Silk-screen*, que significa pantalla de seda, los principios básicos de la serigrafía son los mismos del estencil: hacer que la tinta penetre a través de una seda, templada y sostenida por un bastidor, a la hoja de papel. En la seda las zonas no impresoras se encuentran tapadas con una goma impenetrable, con una película autoadhesiva o simplemente con una cartulina, con el objeto de no dejar pasar la tinta, que se desliza haciendo presión con un instrumento llamado rasqueta. Cada color que se utiliza significa una limpieza de la seda y un cambio de plantillas⁸².

En 1970 obtuvo el Premio en la Exposición conmemorativa de los 20 años del ICETEX en Bogotá. Y en ese mismo año,

(...) Beatriz González ya había establecido su estilo: una reelaboración de las imágenes que encontraba en cualquier medio impreso. Siempre le interesaban las noticias ilustradas. Los diferentes tonos de grises y los blancos y negros que formaban planos y contrastes en el momento de ser reproducidos en los periódicos. Con ellos elaboraba óleos de colores vivos y muy disonantes, cuyos planos estaban delineados con imprecisión. Usando esa capacidad de selección, elabora diminutas heliografías. Casi del tamaño de la misma noticia encontrada en los periódicos. En ellas, no sólo trabaja las figuras sino además, transcribe la historia⁸³.

⁸² Treinta años en la obra Gráfica de Beatriz González. Exposición itinerante. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 1996. p. 6.

⁸³ *Ibidem*.

Desde *Los suicidas del Siga* con un estilo pop, inicia una verdadera inclinación de la artista por trabajar temas de la realidad nacional, que evoca a partir de las fotos del periódico, y de ellos elabora su obra. *Los cuentos para citaniños*⁸⁴, compuesta por 14 obras entre ilustraciones y textos: *Los perros huéspedes* (ilustración y texto); *Las monerías de una mona* (ilustración y texto); *Una policía voluntaria* (ilustración y texto); *Un río para un puente* (ilustración y texto); *El drama de Rino y Rena* (ilustración y texto); *La vida en el cuartel* (ilustración y texto) *La niña y la zorra* (ilustración y texto),

(...) provienen también de recortes de los periódicos. Son situaciones urbanas que involucran animales y que la artista reelabora para contar a su pequeño niño. Esta serie de ocho historias fue producida simultáneamente con su trabajo más singular: enormes pinturas sobre muebles de lata con esmaltes de brillantes colores. En *Los cuentos para citaniños* las superficies de las imágenes están vacías, delicados puntos configuran con precisión planos y zonas de un lugar, de una persona particular. Esta capacidad para manejar los diferentes espacios de una composición hace parte de la característica general de la obra de la artista⁸⁵.

En los inicios de la obra de González no sólo fueron los recortes de periódico, también trabajó en nuevas versiones de obras de maestros como Pablo Picasso, a partir del *Guernica*, por ejemplo, produjo su obra *Mural para fábrica socialista*.

⁸⁴ Treinta años en la obra Gráfica de Beatriz González. Exposición itinerante. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 1996. p. 28.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 6.

Para 1965, José Félix Patiño, director de la Universidad Nacional en complicidad con Marta Traba, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, deciden que la Universidad Nacional puede ceder un espacio para el desarrollo de las actividades del museo, y el museo tiene entonces un espacio en la universidad. Sin embargo, Marta Traba renuncia a su cargo como directora y es sucedida por Gloria Zea, que llega con la firme intención de sacar al museo de los predios de la Universidad, para que tenga una sede en el centro de Bogotá.

En 1970 por el vacío que había dejado el museo, y bajo la rectoría de Mario Latorre, decide la presencia de un nuevo museo y se crea el Museo de Arte de la Universidad Nacional, y que tuvo como primer director al ya mencionado Germán Rubiano. Este museo cuenta con más de 2500 obras de artistas colombianos del siglo XX, y con algunas obras de arte latinoamericano. Algunos de los artistas colombinos son: Beatriz González, Luis Caballero, Enrique Grau, Carlos Jacanamijoy, entre otros. Este fue un espacio determinante para el arte de los años 60 y 70, y guarda series completas de grabados de Luis Ángel Rengifo y Alonso Quijano. La ciudad universitaria tiene obras insignia del arte colombiano como: *Lo que Dante nunca supo [Beatrice amaba el control de la natalidad]* (1966) de Bernardo Salcedo, *Flexidra* (1964) de Feliza Bursztyn, el enorme *Mural para una fábrica socialista* (1981) de Beatriz González, y el tríptico *Agresión del imperialismo* (1973) de Nirma Zárate.

Pero Beatriz González no sólo ha hecho esta variación, también lo ha hecho de obras de Leonardo Da Vinci, Rafael, George Braque, Edgar Degas, Sandro Botticelli, entre otros; por lo que a partir de Beatriz González, no es raro ver que: “(...) la mesa de la Última Cena

puede ser amarillo (sic), el camino y la barba de Judas puede ser violeta. Alterando soportes y marcos, la obra avanza paulatinamente, apropiándose de representaciones ya hechas, estableciendo un juego humorístico con el título y la imagen. La naturaleza como modelo es suplantada por la realidad fabricada mediante el artificio de la representación”⁸⁶. Y también, “En una, reconstruye una pintura panorámica de nenúfares de Monet sobre 20 metros de plástico para cortina de ducha. En otra pintó *Le Moulin* de la Galette, el himno de Renoir al ocio de la clase media, sobre un rollo largo de papel que puso en venta por centímetros, como cualquier tela de pieza (...)”⁸⁷, dando un nuevo significado político a la versión hecha por ella.

De esta época data un grupo de obras imaginativas e irreverentes que González pintó o agregó a muebles de producción masiva o a utensilios domésticos encontrados en los mercados callejeros de Bogotá. *La última cena* de Leonardo aparece pintada en colores llamativos y figuras numeradas sobre una mesa de comedor de madera falsa. *Una bañista* de Degas en el fondo de un platón de aluminio (...) Estos ejemplos de pintura “subdesarrollada” representan muchas cosas: homenajes a artistas que González admira verdaderamente, pero también una mezcla ingeniosa de trabajo burocrático oficial e ilustración histórica⁸⁸.

En 1981 la artista hace su serigrafía *Decoración de interiores* que realiza sobre 3 metros de alto por 120 de largo, en la que a partir de un recorte de prensa sobre el presidente Julio César Turbay

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ EL TIEMPO. Memorias de primera presentación de la pintora Beatriz González en Nueva York. Bogotá. 28, octubre, 2005.

⁸⁸ *Ibidem*.

Ayala, que asiste a una comida en casa de Zoraida Jaramillo de Plata, la artista retrata la cotidianidad de Colombia, “(...) el poder y las características de ejercicio en un país tercermundista, son ahora sus temas”⁸⁹.

González, con motivo de la exposición *Beatriz González una década 1980-1990*, donó dos de sus dibujos a los Museos de Arte de la Universidad Nacional y que pertenecen al tema de Julio Cesar Turbay.

Estos dibujos trabajados con una línea impecable y sutil, tienen como tema la figura del ex presidente Turbay Ayala, cuyas fotografías empieza a recortar por motivos plásticos. En primer lugar porque por su fisonomía le recuerda las figuras de Botero y luego, porque encontró en una fotografía de Carlos Caicedo un cierto aplanamiento de la imagen muy cercano a su propia estética. Posteriormente con el desarrollo de los acontecimientos del gobierno de Turbay las motivaciones cambian y los dibujos de cierta manera, sin proponérselo, se convierten en una especie de documento de una época nefasta que se inicia antes del gobierno de Turbay⁹⁰.

Para la misma época y con la misma técnica de serigrafía, Beatriz González produce *Bolívar Amarillo – azul – rojo*, que pinta sobre un pañuelo, y que reproduce varias veces, de una misma serigrafía, pero que son una sola obra hecha en 1983. En ese mismo año produce *Plumario Colombiano*, que expone en la Galería Garcés

⁸⁹ Treinta años en la obra Gráfica de Beatriz González. Exposición itinerante. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 1996. p. 8.

⁹⁰ Disponible en Internet: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo15.htm>

Velásquez de Bogotá, participando en una exposición que se tituló *Identidad Nacional*, de la que Carolina Ponce de León escribe:

Plumario Colombiano, por ejemplo, representa a diferentes presidentes colombianos coronados de plumas y acompañados por el indio amazónico, que viste igual atuendo. La ironía dispara en muchos sentidos: la folclorización del poder político (el travestismo de los presidentes), su demagogia en torno a la diversidad etnocultural (todos somos Colombia), los poderes mágicos (como el indio amazónico), otra falsificación folclórica: los presidentes curanderos ofrecen remedio a todos los males⁹¹.

En 1984 “La tipografía *Zócalo de la tragedia y la comedia*, se expone en la retrospectiva dedicada a la artista en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Durante la siguiente década su trabajo es seleccionado dentro de las exposiciones dedicadas al arte latinoamericano en Caracas, Nueva York, Miami, San Diego, Amberes”⁹². Este trabajo que: “reproduce dos hechos que se suceden sin fin como una banda que se repite al infinito en el acontecer nacional: la muerte y las condecoraciones”⁹³.

En los ochenta, ella cambió el rumbo de su arte, volviendo de nuevo hacia donde había empezado, como la pintora de la historia de su propio país. Otra vez recurre a los sucesos actuales, sólo que ahora los frasea en términos formales más complejos –fragmentados, expresionistas, surrealistas– como

⁹¹ Treinta años en la obra Gráfica de Beatriz González. Exposición itinerante. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 1996. p. 8.

⁹² *Ibidem*, p. 27.

⁹³ *Ibidem*, p. 10.

resulta evidente en dos pinturas íntimamente relacionadas que ella produjo en respuesta a una catástrofe cívica.

En noviembre de 1985 guerrilleros armados ocuparon el Palacio de Justicia en Bogotá, tomando como rehenes a decenas de magistrados. El grupo guerrillero, uno de los muchos que hay en Colombia, había estado activo por años y había ganado un apoyo público considerable. Es imposible saber si el incidente hubiera podido terminar pacíficamente. Según se informó, los militares bombardearon el edificio, matando por igual a guerrilleros y civiles.

Las pinturas de González, ambas tituladas *Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, describen el incidente a través de una lente alucinante. En uno de ellos, hecho en colores brillantes, el sonriente presidente y su gabinete, flanqueados por soldados uniformados, se sientan en una mesa que tiene como adorno central un ramo de flores de color rojo sangre. En la otra, hecha en un sombrío grisaille de periódico, las figuras sentadas siguen ahí, pero las flores han sido reemplazadas por un torso humano calcinado.

Como siempre, la intención de González no es tanto encontrar culpables –cosa prácticamente imposible en este caso– como sugerir que la violencia en sí es una condición existencial, cuyo poder se refleja a través de todo su trabajo siguiente, incluyendo una serie de pinturas de comienzos de los noventa –ejemplo de las cuales es el cuadro *La isla del conejo de la suerte* (1993)– en la que cuerpos masculinos vestidos con traje y corbata flotan, como Ofelia, en un agua

oscura. No resulta claro si sus muertes fueron violentas o accidentales, pero todos encontraron el agua por tumba⁹⁴.

Un tema recurrente en la obra de Beatriz González es la violencia. Para la exposición *Violencia en serie* presenta seis piezas que realiza entre 1983 y 2006.

La exposición refleja cómo esta temática y la técnica de la obra gráfica han sido simultáneas y constantes en la producción de la artista. De hecho, la obra gráfica ha sido un medio técnico esencial, ya que le ha permitido desarrollar diversas experimentaciones e incluso, cuestionar la noción de autoría y originalidad de la obra de arte. Asimismo, este medio ha sido propicio para presentar su perspectiva sobre diversos tipos de violencia en Colombia, como un fenómeno que tiene que ver no sólo con la política sino con la cotidianidad de los colombianos. La presente selección revela además dos posturas en la obra de la artista ante la situación del país: una mirada crítica a la clase política en la década de 1980, y en su obra reciente, un papel testimonial con respecto a las víctimas de la violencia en Colombia⁹⁵.

La exposición estaba compuesta por las obras: *Tragedia pasional No. 3*; *Zócalo de la comedia y de la tragedia*; *Plumario colombiano*; *El Concordato*; *Domingo de resurrección*; *Puerto Triunfo* y *Predicadores 3*, en las que una vez más, son obras a partir de fotos del periódico relacionadas con la clase dirigente y la violencia de Colombia.

⁹⁴ COTTER Holland. En: VILLEGAS, Benjamín (edit.). *Beatriz González*, Bogotá: Villegas Editores, 2005.

⁹⁵ Disponible en internet:
<http://extroversia.universia.net.co/html/arteylit/index.jsp?actualConsecutivo=1110> 15 de octubre de 2007

En el 2008,

Beatriz González participó en el 41° Salón Nacional de Artistas con la exposición “Ondas de Rancho Grande”, abierta en la Galería Sextante de Bogotá entre el 6 de noviembre y el 4 de diciembre de 2008. La exposición presenta la imagen de Yolanda en dos planos articulados. El primero es de naturaleza genético evolutiva y va hasta la proliferación, escapando al poder de la artista. El segundo es transversal y multiplica la imagen de Yolanda *ad infinitum*. Ambos planos convergen en un mismo punto: usted y yo, querido lector.

La exposición comienza con una noticia de prensa: el diario El Tiempo –1° de febrero de 2007– informa que Yolanda Izquierdo, campesina cordobesa, fue asesinada por seis sicarios en el barrio Rancho Grande, suburbio de Montería. ¿Motivo? Su liderazgo documentando la propiedad de más de setecientas familias campesinas mediante cédulas catastrales, escrituras, mapas, entre otros documentos. La noticia incluye un retrato de Yolanda que sobrecoge. Ella sostiene con aire ingenuo el borrador de un plano en donde se cuentan decenas de predios; al fondo aparecen las sabanas cordobesas. Su sentencia de muerte. A partir de este punto, Yolanda ingresa al espacio estético de Beatriz González, y se va definiendo hasta condensarse en la silueta de una mujer que sostiene con sus dos manos un plano. Una vez condensada, la imagen se multiplica en el plano transversal, y como un castillo de naipes se torna cada vez más cercana y profunda, evocando las siluetas que colorean los niños en los jardines infantiles.

La imagen vuelve a aparecer en El Tiempo –23 de mayo de 2008–, simplificada, destilada y quintaesenciada. La artista quiere compartir su obra con el lector, abriendo la posibilidad de una autoría múltiple. Un oficial de carpintería, entre otros, responde ornando la blusa de Yolanda con viruta de madera. En la nueva obra aparece la firma del oficial junto a la de la artista.

La angustia de la artista es proporcional a la proliferación de la imagen de Yolanda en una hélice de doble asta. Por defender su lugar en este mundo y el lugar en este mundo de más de setecientas familias cordobesas, Yolanda perdió su lugar en este mundo. Beatriz González invita a reservarle a Yolanda un lugar en nuestra memoria⁹⁶.

Pero 44 años después y sin descomponer ni un ángulo de su obra, es “una sola obra”, es una sola línea continua, con la que González permanece vigente, y es que hoy en el 2009, la obra *Ondas de Rancho Grande*, ha sido citada en revistas culturales, y hasta en revistas de farándula, en los periódicos nacionales y en los informativos universitarios, pues la artista sigue sacando de las fotografías de la prensa, su inspiración.

La obra de González no es una pintura sacada del periódico, es un rompecabezas, que sin alguna de las piezas se descompleta, es una armadura entre: “(...) obras ‘mayores’: las pinturas, objetos, muebles, telones, esculturas”⁹⁷, pero también “(...) sus dibujos, heliograbados, xilografías y serigrafías son parte de un proceso creativo que registra el dictado de su intuición, de su sensibilidad, de

⁹⁶ Disponible en Internet: <http://www.ciudadviva.gov.co/marzo09/magazine/3/index.php>

⁹⁷ Disponible en Internet: <http://www.colarte.com/recuentos/G/GonzalezBeatriz/critica.asp>

su conocimiento subconsciente”⁹⁸, en los que quizás el cambio sea en la perspectiva, pero no en la forma, pues ahora su obra cuenta con fondos, con dimensiones.

En *Ondas de Rancho Grande*⁹⁹, es una obra que surge a partir de una fotografía publicada en el periódico El Tiempo, de la que la artista hizo su versión. *Ondas de rancho grande* nace como consecuencia de que en la mitad del siglo XX, las emisoras de provincia recibían el nombre de *Ondas*, por ejemplo Ondas del Tolima, Ondas del Combeima, y para anunciarlas, se usaban círculos concéntricos, nacidos de una antena. Esas ondas se suponían alegres, y se repartían por las regiones, a partir de la representación de círculos concéntricos que “siempre remiten a un continuum”.

Para González, este trabajo no es menos continuo, pero en sentido contrario a las ondas, pues las que se usaron para la propaganda radial se difundirían, a diferencia del trabajo de la artista, en el que las ondas convergen. “*Este proyecto pretende por medio de la irradiación y la convergencia, aproximarse a la tragedia actual colombiana.*”, que se pretendió difundir en el periódico El tiempo, para que cada persona que quisiera, hiciera parte de la obra, a partir de su directa participación: “*Este proyecto pretende por medio de la irradiación y la convergencia aproximarse a la tragedia actual colombiana. La irradiación se logrará por medio de un grabado difundido en una publicación periódica que abarque gran parte del país. La convergencia se obtiene por medio de la imagen que se*

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Disponible en internet:

http://www.museos.unal.edu.co/socs/plantilla_galerias_detalle.php?id_seccion=33&id_subseccion=215&id_imagenes_galeria=476&tipo=museo

concentra por la repetición del tema.”, y es que el asesinato de una líder desplazada no puede dejarse sin ningún reparo, Yolanda Izquierdo fue asesinada por ser líder, y Beatriz González no podía ser ajena a este hecho, al que bautizo Ondas de Rancho Grande, para que la gente lo recordara permanentemente, es lo que González denomino:

Proyecto de estrategia de memoria. “El tema es la historia de Yolanda Izquierdo, una líder campesina de 43 años que fue asesinada a las dos de la tarde del 31 de enero de este año. Yolanda vivía en el Lote 2 de Rancho Grande (1), un barrio popular de Montería. “En los últimos meses lideró la restitución de miles de hectáreas de la finca Las Tangas para 863 familias. También colaboraba con organizaciones de familiares desaparecidos” (2). Una orden de los de arriba despojó a los campesinos de las tierras que les fueron otorgadas en una supuesta reforma agraria planeada en 1991 por la cúpula del paramilitarismo. “Ondas de Mi Rancho Grande”.

La artista explica su relación de *Ondas* con su obra así: “

Los procesos de duelo entre ellos, los ritos y las notas periodísticas, irradian ondas como si se tratara de una historia circular. El arte debe concentrar las ondas y a la vez difundirlas para que los testimonios no queden en el vacío. La imagen que se utiliza para esta obra es la fotografía tomada por el periodista Álvaro Sierra donde Yolanda Izquierdo muestra orgullosa los planos de la tierra prometida que piensa recuperar”.

A partir de ella, El Tiempo, el 23 de mayo de 2008, en palabras de González, publica en la Revista Caras: “Fue un dibujo hecho con trazos, a la manera de las comiquitas del diario, para que la gente lo interviniera pintándolo, haciendo un collage o como quisiera. En un encuentro con los lectores firmé unos 400 ejemplares. Muchos de ellos me pedían cambiarle el título a la obra con mi puño y letra”¹⁰⁰. El artículo inicia haciendo una referencia de la artista, un especial énfasis en su importancia y la vigencia que hoy aún tiene: “El gremio de los caricaturistas lo sabe: ninguno de ellos pudo lograr jamás el efecto sardónico y perturbador del presidente Julio César Turbay, rubicundo, pintado por Beatriz González”¹⁰¹.

La obra de González posterior a esos acontecimientos (se refiere a la toma del Palacio de Justicia) no ha perdido un ápice del colorido ni de la poética manifiesta a partir de su celebrado clásico *Los suicidas del Sisga* (1965), pero ha ganado en tragedia y en denuncia. Esa es precisamente la característica de la obra *Ondas de Rancho Grande*, expuesta hasta finales de abril en la Universidad Nacional del Medellín, y nacida a partir de la fotografía de la líder cordobesa Yolanda Izquierdo, asesinada por paramilitares tras una ardua lucha por recuperar miles de hectáreas de la finca Las Tangas, de donde fueron desplazadas más de 800 familias¹⁰².

De esta obra la artista no sólo produjo esta pintura, también dio lugar a la serie *Transmisiones*, con la que estuvo en el Salón Regional del Artista en la versión 2007.

¹⁰⁰ MONSALVE, Jaime Andrés. Beatriz González Crítica incansable. En: Revista Caras, mayo 2 a 16, 2009. p. 144-147.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

Aunque su lenguaje formal ha adoptado elementos del pop norteamericano, sus grabados no reflejan las imágenes que corresponden a una iconografía de consumo y tampoco proponen una visión conformista y complaciente de la realidad social. Su obra se ha mantenido vinculada a otros problemas y a unos referentes regionales que en nada tienen que ver con modelos derivados de una sociedad tecnológica y que le han permitido incidir críticamente en una diversidad de prácticas que se nutren de los acontecimientos políticos, la crónica roja urbana, los retratos de familia, la historia de los próceres o los comportamientos absurdos y desquiciados de la plutocracia colombiana. Los grabados de Beatriz González utilizan el tratamiento artesanal como una estrategia que se opone a la manifestación industrializada de la serialidad. Es decir, que la impresión en serie no puede conducir a la producción de un número ilimitado de copias que carezcan de particularidades y calidades plásticas que se distingan a cada uno de los elementos de una misma tirada. En éste proceso de particularización de la copia, Beatriz González incorpora el recurso del accidente y del error como otra forma de fijar los rasgos diferenciales de la copia. El enfoque de su trabajo gráfico mantiene un tono irónico y distanciado que pone en evidencia la falsedad de ciertos sectores de la sociedad colombiana a través de la utilización de lo cursi o de lo grotesco como una manera de expresar desde su propio lenguaje plástico una visión crítica del entorno social¹⁰³.

¹⁰³ Disponible en Internet: http://www.latinartmuseum.com/beatriz_gonzalez.htm

4. CONCLUSIONES

Aunque podría pensarse que la relación arte política es reciente, la misma se ha tejido desde la antigüedad, como el rastreo filológico e histórico del presente escrito muestra.

El investigación sobre la relación arte-política es particularmente rica en América Latina. No solo porque permite ver cómo los artistas de América Latina tienen un propio lenguaje que dialoga con la realidad política y social en la que viven, sin renunciar a las técnicas aprendidas en otras partes.

La influencia de la política en el arte es determinante para la producción latinoamericana, lo que se comprueba con estos tres ejemplos, pues aunque en el caso de Portinari hubo una directa participación en la arena política, no es así en González y en Lam.

Lam y González consiguen ese efecto político a través de su obra. El lenguaje pictórico de murales, sencillos pedazos de tela o muebles de madera, reflejan la crítica a la situación política, denuncian las prácticas de las clases gobernantes. Participan con su comentario, y en el caso de González con el sarcasmo propio del arte pop.

Cada día cientos de diplomáticos son recibidos en Nueva York, por el mural La Guerra y la Paz, pintado por un artista brasileño entre 1952 y 1956. Emir Sader, director del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales- CLACSO-, señala que su autor no pudo asistir a la

inauguración de su obra que se encuentra en la sede de las Naciones Unidas, porque no le fue otorgada visa para ingresar a los Estados Unidos, debido a su militancia en el Partido Comunista Brasileño Sader comenta la obra así: .

El trabajo de los paneles van desde el inicio en 1952 hasta su conclusión en 1956. Terminada la guerra de Corea, la dialéctica entre guerra y paz gana nuevas formas. La sensibilidad genial de Portinari y su profunda comprensión histórica hacen que no pinte la guerra o la paz; sabe que en tiempos imperialistas, una y otra están permanentemente en tensión y en conflicto. Que la paz es una conquista sobre las dinámicas belicistas de las potencias imperiales, que hacen con la guerra tentativas de imponer sus intereses, violando permanentemente la paz.¹⁰⁴

Lam no es menos importante que Portinari. A pocas cuadras de la obra del brasileiro Guerra y Paz, está La Jungla, obra cumbre de Lam, pintada sobre papel para envolver. La pintura es parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En palabras de Lam:

En La Jungla se plasma la revancha que se impone un pequeño país del Caribe, Cuba, contra los colonizadores. Puse las tijeras como símbolos de un corte necesario contra toda imposición extranjera en Cuba, contra todo coloniaje. Ya éramos grandes y podíamos marchar solos. He ahí las tijeras¹⁰⁵.

Lam y Portinari en estas dos obras, La Jungla y Guerra y Paz, expresan tensiones del siglo XX, que continúan presentes en el siglo XXI. Sin embargo, ellos no

¹⁰⁴ SADER, Emir El Pueblo, la guerra y la Paz de Portinari publicado en el periódico La jornada. Disponible en Internet : <http://www.rebellion.org/noticias/2007/10/58201.pdf>

¹⁰⁵ Ibidem.

presenciaron el proceso de globalización, ni los nuevos arreglos entre las potencias. Portinari no presenció la emergencia de Brasil como potencia, ni el gobierno socialista de Lula. Lam llegó a afirmar que “los burgueses son demasiado débiles de espíritu para comprender el arte verdadero. Puedo decir como Picabía: muero contento de que mi pintura no haya gustado a la gente que detesto.”¹⁰⁶

Beatriz González ha documentado distintas situaciones de violencia en Colombia: el suicidio de personas que no encuentran salida para sus problemas dentro de una sociedad excluyente y segmentada socialmente; la tortura ejercida sobre los disidentes políticos; el desplazamiento forzado que viven millones de personas en Colombia. Estos tres ejemplos son muestra de una permanente sintonía con el dolor de un país en el que ella ha escogido vivir.

¹⁰⁶ Declaraciones a Antonio Nuñez Jiménez, La Jiribilla, La Habana, 2002.

NOTAS

¹ Hans Georg Gadamer (1900- 2002) nació y murió en Alemania. Filósofo alemán. Enseñó estética y ética en su ciudad natal (1933), en Kiel (1934-1935). Su obra más importante, Verdad y método (1960), fijó los presupuestos y objetivos de la corriente hermenéutica, según la cual no existe el mundo, sino diversas acepciones históricas de mundo. A pesar del relativismo que conlleva esta concepción, Gadamer remite siempre en sus escritos a una convergencia última en la que es posible la comunicación y la expresión de un sentido. También escribió Pequeños escritos (1967) y Diálogo y dialéctica (1980), un compendio de ensayos sobre los diálogos de Platón.

² Nueva Babilonia: En el año de 1948 un grupo de artistas principalmente originarios de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam; influenciados por el movimiento surrealista y el realismo socialista, que buscaba integrar todas las ideas del comunismo al arte; forman un grupo llamado CoBrA que se caracterizan inicialmente por una reacción contra la rigidez de la abstracción geométrica, también por una preferencia por la espontaneidad y el rechazo de teorías preestablecidas, un primitivismo y violencia deliberados. Entre los artistas de CoBrA, destaca un miembro importante, Constant Anton Nieuwenhuys pintor holandés, quien al lado de otros grandes como Guy Debord nace una organización nueva en 1957 denominada como "La Internacional Situacioncita" que buscaba entre sus preceptos, acabar con la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y combatir al capitalismo.

<http://tallerhomoludens.blogspot.com/2009/06/constant-y-la-nueva-babilonia.html>

³ Luis Caballero: Nació en Bogotá en 1943 y murió en 1995. Viajó a Madrid, donde conoció la colección del Museo del Prado. En 1957 regresó a Bogotá y al lado de Margarita Holguín, su tía, restauraron los frescos de la Capilla de Santa María de los Ángeles, que doña Margarita misma había hecho edificar. En 1961 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes. Fueron sus maestros Ivan Antonio Roda, Luciano Caramillo (1938-1985) y Marta Traba (1930-1983). Participó en el XVIII Salón de Artistas Colombianos. Intervino en el II Salón Bolivariano, evento que hizo parte de las actividades planeadas en el VII Festival Nacional de Arte. Marta Traba inauguró su galería privada con una muestra colectiva, denominada *Los que son.*, en la que además de Luis Caballero, intervinieron Pedro Alcántara Herrán 1942, Feliza Bursztyn 1933-1982, Santiago Cárdenas 1938, Beatriz González 1938, Sonia Gutiérrez 1947, Ana Mercedes Hoyos 1942, Clemencia Lucena 1945, David Manzur 1929 y Bernardo Salcedo 1939. Se inauguró la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer, en la que ganó el primer puesto. Ganó el primer premio de la Bienal de Medellín. Murió en 1995 desgarrado como sus cuerpos, porque pintó con carne y con sangre, y toda intensidad tiene su precio.

<http://www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=17>

⁴ Santiago Cárdenas Arroyo nació en Bogotá en 1937. Realizó estudios de arte en Rhode Island School of Design, BFA en pintura en 1960. Fue becado en Cumington Art School, Massachusetts durante el verano de 1959. Obtuvo el MFA en pintura en 1964. Regresó a Colombia en 1965 y es profesor en la Universidad Nacional de Colombia. Desempeño la dirección de la Escuela de Bellas Artes

de la Universidad Nacional. Obras suyas se encuentran en las colecciones del Museum of Art Rhode Island School of Design, Providence; The Museum of Modern Art, N.Y., el Museo de Arte Moderno de la Tertulia, Cali; Museo del Minuto de Dios, Bogotá; Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá; The Chase Manhattan Bank Collection, N.Y.; Museo Negret, Popayán, Museo Rayo, Roldanillo; Museo de Bellas Artes, Caracas; Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas; Museum of Art, The University of Texas, Austin; Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; Colección Bozano Simonsen, Río de Janeiro; Prints Museum de Noruega; la colección Window South de Glendale, California y la colección de la BP Belgium, Amberes.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ret/ret2.htm>

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad. En: Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires: Taurus, 1989 p. 12 y 13

Candido Portinari (1903-1962): pinturas e desenhos. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2002. p. 12

COTTER, Holland. En: VILLEGAS, Benjamín (edit.). *Beatriz González*, Bogotá: Villegas Editores, 2005 p. 14- 76

Discurso pronunciado por Candido Portinari en conferencia sobre El sentido social del Arte, a los estudiantes del Centro de estudiantes de Bellas Artes, Argentina, 1947 Disponible en Internet: http://editora.globo.com/epoca/edic/242/portinari_sentidosocial.htm (Citado el 17 de abril de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.aquaron.net/praga/primavera.htm> (citado el 18 de abril de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.artelibre.net/ARTELIBRE2/MURALISTAS/SIQUEIROS/siqueiros.htm> (Citado el 14 de abril de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/portinari/por.html> (Citado 22 de abril de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.artelibre.net/ARTELIBRE2/MURALISTAS/SIQUEIROS/siqueiros.htm> (Citado el 7 de abril de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.artespain.com/24-02-2009/pintura/biografia-de-wifredo-lam> (Citado el 27 de junio de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.artstudiomagazine.com/historia-arte/minimalismo.html> (Citado el 24 de febrero de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bosco.htm> (Citado el 3 de diciembre de 2008)

Disponible en Internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/novotny.htm> (citado el 4 de marzo de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/portinari.htm> (Citado el 3 de junio de 2009)

Disponible en internet:
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ret/ret2.htm> (Citado el

Disponible en internet:
http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=política (citado el 28 de noviembre de 2008)

Disponible en Internet:
<http://buscon.rae.es/drae/SrvltObtenerHtml?LEMA=arte&SUPIND=0&CAREXT=10000&NEDIC=No> (citado el 17 de diciembre de 2008)

Disponible en Internet:
<http://www.ciudadviva.gov.co/marzo09/magazine/3/index.php> (citado el 15 de mayo de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.colarte.com/recuentos/G/GonzalezBeatriz/critica.asp> (Citado el 27 de febrero de 2009)

Disponible en Internet:

<http://www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=17> (Citado el 7 de marzo de 2009)

Disponible en Internet:

http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_01_02/guernica_picasso.htm (citado el 16 de febrero de 2009)

Disponible en Internet:

http://editora.globo.com/epoca/edic/242/portinari_sentidosocial.htm (Citado el 16 de mayo de 2009)

Disponible en Internet:

http://www.ensubasta.com.mx/porfirio_diaz.htm (Citado el 11 de marzo de 2009)

Disponible en Internet:

<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1630> (Citado el 14 de abril de 2009)

Disponible en Internet:

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=339> (Citado el 19 de marzo de 2009)

Disponible en Internet:

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=289> (Citado el 14 de febrero de 2009)

Disponible en Internet:

http://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_socialista (Citado el 11 de enero de 2009)

Disponible en Internet:

http://es.wikipedia.org/wiki/Constant_Nieuwenhuys (Citado el 25 de abril de 2009)

Disponible en Internet:

<http://extroversia.universia.net.co/html/arteylit/index.jsp?actualConsecutivo=1110> 15 de octubre de 2007 (Citado el 20 de mayo de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.historiasiglo20.org/BIO/dubcek.htm> (Citado el 28 de febrero de 2009)

Disponible en Internet:
http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/wifredo_lam/lam.html (citado el 18 de junio de 2009)

Disponible en Internet:
http://www.kaosenlared.net/noticia.php?id_noticia=12595 (Citado el 5 de julio de 2009)

Disponible en Internet:
http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/wifredo_lam/lam.html (Citado el 7 de junio de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/ayudadetareas/poli/poli27.htm> (citado el 18 de abril de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo15.htm> (citado el 9 de mayo de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/ret/ret2.htm> (citado el 12 de junio de 2009)

Disponible en Internet: http://www.latinartmuseum.com/beatriz_gonzalez.htm (citado el 19 de junio de 2009)

Disponible en Internet: http://www.latinartmuseum.net/wilfredo_lam.htm (Citado el 10 de enero de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.malba.org.ar/web/descargas/portinari.pdf> (citado el 3 de marzo de 2009)

Disponible en Internet:
http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_lam_wifredo.htm
(Citado el 15 de marzo de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.monografias.com/trabajos19/costumbrismo/costumbrismo.shtml#costum> (Citado el 1 de junio de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.nuestraamerica.info/leer.hivs/4458> (Citado el 21 de junio de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.paseosporlahabana.com/1214/habana-guia-wilfredo-lam-la-habana-cuba.html> (Citado el 1 de julio de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.riveramural.com/article.asp?section=mural&key=999&language=spanish> (citado el 18 de abril de 2009)

Disponible en Internet:
<http://www.riveramural.com/article.asp?section=mural&key=1004&language=spanish> (Citado el 13 de mayo de 2009)

Disponible en Internet: <http://sobrehistoria.com/tlatelolco-matanza-estudiantil-en-mexico-68/> (citado el 9 de marzo de 2009)

Disponible en Internet:
http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguardias2/p-op-art.html (Citado el 12 de febrero de 2009)

Disponible en Internet: <http://www.sohns-musica.com.ar/Barroco.html> (Citado el 10 de enero de 2009)

Disponible en Internet: <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/dadaismo.html> (Citado el 16 de febrero de 2009)

Disponible en Internet:

<http://www.yucatan.com.mx/especiales/revolucion/20119900.asp> (Citado el 21 de marzo de 2009)

DUBE, Wolf Dieter, Los expresionistas Editorial Destino, Barcelona. 1997

OCHOA, AVILA Enrique. El humanismo de David Alfaro Siqueiros. Un espejo de la izquierda del siglo XX mexicano. Disponible en:

<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/siqueiros.htm> (Citado el 28 de marzo de 2009)

EL TIEMPO. Memorias de primera presentación de la pintora Beatriz González en Nueva York. Bogotá. 28, octubre, 2005.

FABRIS, Annateresa. Artistas brasileiros - Candido Portinari. Sao Pablo: Edusp - Editora da Universidade de Sao Pablo, 2003. p. 15.

GALLO de BRAVO, Lyliá. El muralismo colombiano: Pedro Nel Gómez.

Disponible en Internet:

<http://www.unal.edu.co/iie/pdfs/pdfsmemorias/pdfsnacionalismoenelarte/lyliagallo.pdf> (Citado el 23 de mayo de 2009)

GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba Cecilia. Imagen y conocimiento, la mimesis como categoría universal. En: Estudios de filosofía No. 13. Universidad de Antioquia, febrero de 1996 p. 19-23

KETTENMANN, Andrea. Diego Rivera 1886-1957- un espíritu revolucionario en el arte moderno. Colonia, Alemania: Editorial Taschen, 2000 Pág.23

LONDOÑO, Santiago. Historia intensa de Beatriz González. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. No. 21, vol, XXVI, 1989.

Manifiesto del movimiento Die Brücke (1905) Disponible en : http://ultimorender.com.ar/funkascript/expresionismo/contenidos_3.htm (Citado el 13 de abril de 2009)

Marta Traba Editorial Planeta Colombiana y Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá, 1984 p. 45 -74

MONSALVE, Jaime Andrés. Beatriz González Crítica incansable. En: Revista Caras, mayo 2 a 16, 2009. p. 144-147.

PLATÓN El Banquete. Bogotá: Editorial Aguilar, 1962 p. 6-8

RAMÍREZ, Mari Carmen “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina” en: Heterotopías, medio siglo sin lugar 1918-1968 Madrid, ediciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001. Pág 373

RAURICH, Héctor. De la crítica como creación. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1965. p. 52.

ROMERO BREST, Jorge. La Pintura del siglo XX (1900-1974). México: Fondo de Cultura Económica, 1994. p. 359

RUBIANO CABALLERO, Germán. Beatriz González Aranda. Biblioteca virtual del Banco de la República. Bogotá, 2004 Disponible en Internet : Disponible en Internet: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/dibujo/dibujo15.htm> (citado el 30 de abril de 2009)

SADER, Emir El Pueblo, la guerra y la Paz de Portinari publicado en el periódico La jornada. Disponible en Internet : <http://www.rebelion.org/noticias/2007/10/58201.pdf>

TIBOL, Raquel. Orozco, Rivera, Siqueiros. Tamayo. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Citado en El humanismo de David Alfaro Siqueiros. Un espejo de la izquierda del siglo XX mexicano. Disponible en Internet:

<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/siqueiros.htm> (Citado el 22 de febrero de 2009)

TRABA, Marta Obregón Premio Nacional, la nueva prensa cit. Por Juan Gustavo Cobo Borda- Mis Pintores Villegas Editores 2002

TRABA, Marta. Hombre americano a todo color. Museo de arte moderno. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1995. p. 18

Treinta años en la obra Gráfica de Beatriz González. Exposición itinerante. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá