

Los Espejos de Beatriz González

Modernismo, Postcolonialidad¹ e Identificación

Víctor Manuel Rodríguez²

A la hora nona el retrato estaba terminado. El pintor lo escudriñó a distancia, le dio dos o tres pinceladas finales y antes de firmarlo le pidió a Sierva María que lo viera. Era idéntica, parada en una nube y en medio de una corte de demonios sumisos. Ella lo contempló sin prisa y se reconoció en el esplendor de sus años. Por fin dijo:

"Es como un espejo".
"¿Hasta por los demonios?,
preguntó el pintor.
"Así son", dijo ella.

G. García Márquez.
Del amor y otros demonios, p. 106.

Identidad, Diferencia y Representación Cultural

Sierva María nació en las Indias Occidentales. Hija de un marqués español que había olvidado las raíces de sus títulos nobiliarios y de una mestiza contrabandista de harina y esclavos, Sierva María creció en medio de los cuidados enigmáticos y las dulces complicidades de sirvientes negros y magos indígenas. Aprendió tres lenguas africanas de Yoruba, el Congo y Mandinga. Imitaba los sonidos de los animales y las voces de los muertos y recibió el don de la

invisibilidad para moverse entre cristianos sin ser vista. Aún más, cambió su nombre castellano por un negro y mestizo: María Mandinga. Estuvo siempre protegida por los collares de los dioses santeros: el rojo y blanco del amor y la sangre de Changó, el rojo y el negro de la vida y la muerte de Elegguá y por las siete cuentas de agua y el azul pálido de Yemaya. Acusada de ser poseída por diablos y demonios, fue confinada al Convento de Santa Clara en Cartagena y condenada al exorcismo. En medio de las confusiones y delirios causados por su naturaleza mezclada e inexplicable, por su peligrosa, impredecible e incontrolable existencia, las monjas españolas ordenaron pintar su retrato.

Dentro de la tradición occidental de entender la identidad como una imagen que debe ser capturada por la percepción visual, los espejos han sido siempre considerados como espacios privilegiados para desarrollar la búsqueda ilustrada por una imagen enfocada y auténtica del sujeto humano. Homirli Bhabha³ sugiere que los discursos para interrogar la identidad han estado basados en dos tradiciones conocidas: la tradición filosófica que considera la identidad como el proceso de auto-reflexión en el espejo de la naturaleza humana universal; y la tradición antropológica que localiza la identidad humana en la división naturaleza/cultura. En la utopía modernista que pretendía un sujeto humano centrado, único, trascendente, la búsqueda por una identidad humana auténtica estuvo orientada por una mirada inquisitiva que examinaba las concordancias y desacuerdos de todos los sujetos con un discurso que, según la Ilustración, expresaba la verdadera naturaleza de un ser humano universal, creando una sola noción de identidad y procesos sociales de diferencia. En esta dimensión para abordar la identificación, el proceso incesante de reconocerse como algo y distinguirse de otros, es determinado por un juego doloroso que exige asumir una noción institucionalizada de ser.

1 En este artículo, el término postcolonial hace referencia no sólo a los procesos históricos de descolonización y a la emergencia de un mundo bipolar después de la Segunda Guerra Mundial, sino también al conjunto de enfoques teóricos y prácticas políticas cuyas fuentes más relevantes son los discursos postestructuralistas, postmarxistas, lingüísticos y psicoanalíticos.

2 MA Teoría e Historia de las Prácticas Artísticas en el Período Moderno de la Universidad de Londres. (Goldsmiths' College). Ha sido profesor de las Universidades Nacional de Colombia, Universidad Javeriana y Universidad Pedagógica Nacional. Actualmente es profesor de planta de la Universidad de los Andes y Coordinador Académico del Programa de Artes Plásticas.

3 Hommi K. Bhabha. *The Location of Culture*. Routledge. New York and London. 1994. p 46.

una imagen absoluta que privilegia el significado sobre el significante, la metanarrativa sobre la diferencia, sobre la alteridad.

El espejo es siempre el Yo: el Imaginario Lacaniano, la mirada modernista ilustrada, la conciencia simbólica de Barthes. El otro es un sujeto fragmentado, dividido, un campo de batalla, quien siempre se debate en medio de la búsqueda violenta del parecido al Imaginario, de la semejanza. Esa imagen del Yo como absoluto y verdadero fue parte sustancial del imaginario de identidad que orientó las relaciones de Occidente con el resto del mundo y que creó discursos científicos y artísticos sobre lo no-occidental bajo las nociones de lo exótico, lo primitivo, lo natural. Los procesos de identificación en los que se tiene como referente una imagen instaurada de ser, son entonces actos persistentes de negación y aceptación, maniobras ambivalentes que constituyen la naturaleza ambigua de la subjetivación de identidades del sujeto en contextos históricos de dominación; son procesos en los cuales no hay "Yo y Otro" sino la otredad del Yo inscrita en el palimpsesto perverso de la identidad colonial⁴.

Los procesos contemporáneos de modernidad y posmodernidad, han provocado intensos debates alrededor de estas nociones de identidad fundadas en las grandes narrativas de progreso y futuro del pensamiento occidental. Así mismo, los fenómenos recientes de globalización económica y política y de respuesta local, han fracturado las nociones tradicionales de identidad heredadas de las sociedades modernas. Junto al concepto de clase y de vínculo geográfico, emergen hoy nuevos principios de identidad y sentidos de pertenencia, dando origen a grupos y sectores sociales que se agrupan bajo nociones de género, sexo y raza. Esto no sólo ha replanteado el panorama político, sino la acción política en cuanto tal. Las demandas de estos sectores entonces no se circunscriben exclusivamente a una participación mayor en los repartos económicos y políticos, sino en especial

atienden los procesos culturales como espacios donde es posible socavar los sistemas de verdad en los que se fundan nociones exduyentes de identidad y diferencia y nociones de política y de su papel social, revelando nuevas dimensiones de la acción política y nuevos vínculos entre la representación cultural y los asuntos de identidad.

Más allá de la búsqueda por definiciones y representaciones de una verdadera y auténtica identidad humana, los discursos y prácticas de estos sectores retornan a la cuestión del marco, en otras palabras, a los espacios de inscripción, representación y confrontación de múltiples identidades y diferencias. Las teorías posmodernas y poscoloniales desafían no solo el orden del historicismo occidental que ubicó en orden ascendente las culturas, sino también la representación social y psíquica del sujeto humano. Así, lo que es interrogado no es simplemente la imagen de la persona, o si esta imagen corresponde a un supuesto principio verdadero de identidad, sino el espacio discursivo y disciplinario donde las preguntas sobre la identidad son estratégica e institucionalmente localizadas. La búsqueda por una identidad en la lucha política de estos sectores tiene que ver con la política de la confrontación, la negociación de múltiples narrativas sobre el Yo y el Otro, desplazándose de la indagación modernista de una identidad previa, interior -ya sea sexual, racial o nacional-, a los escenarios de conflicto y negociación de diferencias.

En este contexto, el estudio de la representación artística y académica de los asuntos de identidad y diferencia reviste hoy importancia en tanto lo que está en juego son encrucijadas de acción política en los procesos que dibujan el panorama de la Colombia actual: ¿Cómo abordar los impactos crecientes de la cultura global? ¿Cómo propiciar la formulación de estrategias de respuesta local y visiones autónomas de futuro? Ante la crisis de los modelos de identidad modernistas basados en la creencia de un sujeto universal ilustrado y la revelación de sus fuertes lazos con formas de dominación colonial, vale la pena preguntarse cómo formular el asunto de la identidad en territorios políticos cada vez más difusos y como abordar la relación entre cultura e identidad en un mundo sujeto a procesos globales de homogeneización y respuestas locales de diferencia.

Esta importancia creciente de los asuntos de representación cultural en los escenarios políticos parte de considerar que los discursos e imágenes tienen su referente en los procesos sociales que construyen. Su importancia radica en que una afirmación sobre asuntos de identidad y diferencia construye sujetos sociales y provoca un conjunto de relaciones de poder. Si nuevos sectores consideran los asuntos de identidad como cruciales en su agenda política, es porque las estrategias discursivas de los modelos de identidad modernistas, producen procesos sociales. La comprensión de la estrategias del representación cultural se ha desplazado, entonces, de examinar con cuidado si el mundo representado es el mundo real, hacia el debate del mundo que se construye a partir de tales representaciones. Es

evidente que esta perspectiva de análisis de la representación ha producido un enorme conjunto de trabajos de historiadores y artistas, cuyo objeto de estudio central consiste en examinar las configuraciones de poder que se han construido a partir del discurso científico y artístico.

En este marco amplio de consideraciones y enfoques, mi interés se centra en *los* procesos sociales construidos a través del discurso histórico-artístico y de las prácticas artísticas. Este artículo busca examinar los impactos de las nociones modernas de identidad en los ejercicios académicos de la Historia del Arte, rastreando sus vínculos con otras prácticas *sociales y políticas*. De otra parte, busca *explorarlas respuestas* de artistas a estas dinámicas globales, mediante el estudio del grupo de espejos que realizó la artista colombiana Beatriz González entre 1970 y 1977.

Haré un examen de la interpretación que la historiadora del arte Marta Traba hizo de la obra de la artista Beatriz González, conocida como "el mobiliario". Pese a su rechazo de la influencia de los Estados Unidos en América Latina y de su sensibilidad hacia los movimientos de izquierda de los años sesenta, los principios de interpretación de los procesos culturales implícitos en sus discursos y análisis histórico-artísticos comparten la noción moderna de las prácticas artísticas como espacios autónomos de reflexión, cuya búsqueda está ligada casi exclusivamente al estudio y la investigación de las formas estéticas y son sustancialmente distintos de otras prácticas culturales no especializadas. El espíritu de modernización que inundó a América Latina para este momento histórico, y que incluyó las prácticas culturales, promovió una noción de identidad fundada en el discurso colonial, en un principio modernista de identidad universal que asimiló el resto del mundo a la noción de futuro occidental y a una concepción de prácticas culturales, desde cuya mirada siempre se valoró lo otro por lo mismo. La idea de futuro para América Latina que emergió de este proyecto se basó

en la idea de que el subcontinente debía ser reconstituido puesto que carecía del principio de identidad universal.

En contraste, ofreceré un cambio de perspectiva para comprender la poética y la política del trabajo de González.

Usando mobiliario doméstico tal como percheros y tocadores, ella reemplaza los espejos por imágenes del arte occidental. Considero que González reformula la comprensión modernista de identificación basada en la búsqueda de un yo interior y totalizante y revela el papel crucial de la representación artística occidental en la formulación de un imaginario de identificación para la otredad latinoamericana. Igualmente, ilustra la verticalidad y violencia de tales procesos de imposición de imaginarios en el contexto de la emergencia de nuevos actores sociales en las sociedades latinoamericanas.

Discurso Modernista, Cultura Popular y Asimilación Colonial: Marta Traba y el Formalismo Americano.

Una ola de comentarios enfáticos⁵ ocupó las columnas de famosos periódicos y revistas colombianas cuando las primeras mesas y camas de Beatriz González aparecieron en el panorama artístico colombiano. En especial, con la exhibición de dos piezas de su mobiliario: "La Última Mesa" [Fig. 1] y "Naturaleza casi muerta" [Fig. 2]. La primera es una versión de "La Última Cena" de Leonardo da Vinci pintada sobre la superficie de una mesa metálica de comedor, y la segunda es una versión de una estampa del Señor de Monserrate, pintada sobre una lámina metálica e instalada como colchón. En ambas, ella mantiene los materiales y decoraciones originales hechas por artesanos populares que, a su vez, imitan madera y vidrio. Los comentaristas de las secciones de

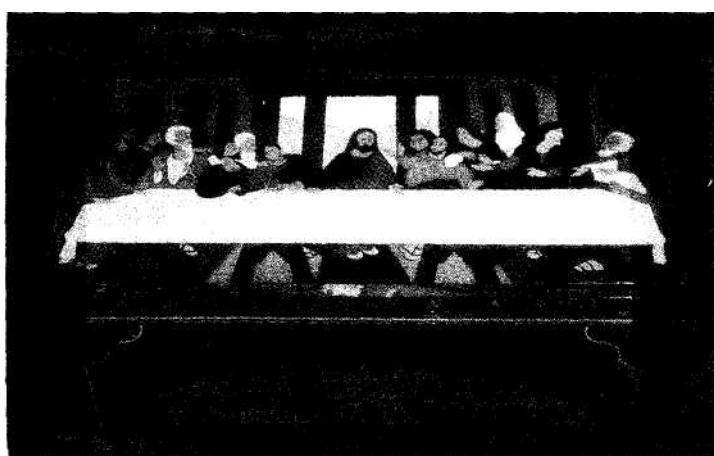


Fig. 1 La Última Mesa. 1970. Esmalte sobre lámina de metal, ensamblada en mueble metálico. 195x205x75 coi Propiedad de la

⁵ Citados por Marta Traba en *Los Muebles de Beatriz Gonzalo*. MAM Bogotá. 1977. p. 66. Los más intensos venían de la Academia de Historia.

arte y cultura de los diarios y revistas colombianos rechazaban la obra de Beatriz González porque, según ellos, irrespetaba los símbolos tradicionales de la Patria, así como la incuestionable grandeza del Arte y la Cultura Occidental. Periodistas, historiadores, líderes de actividades culturales, críticos e historiadores del arte han clasificado su trabajo como pop y populista, modernista y kitsch, local y universal, de buen y mal gusto, arte falso y real, colombiano y demasiado colombiano, todo esto al mismo tiempo.

El rechazo visceral del trabajo de Beatriz González por los historiadores y los sectores dominantes colombianos ha sido siempre confrontado con las consideraciones ilustradas de la crítica y de la historia del arte. Se pensaba que había una distancia importante entre los sectores que hablaban desde el sentido común y aquellos que lo hacían desde el conocimiento del arte y las expresiones culturales. Una de las más importantes e influyentes perspectivas sobre la obra de Beatriz González es la interpretación de Marta Traba. Crítica e historiadora del arte, Marta Traba jugó un papel importantísimo en la emergencia de corrientes modernistas en el arte latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970. En su libro "Los Muebles de Beatriz González", Traba afirma que aunque los enfoques, mezclas, materiales y contenidos del trabajo de González están circunscritos a la cultura colombiana y pueden ser asumidos como expresión vulgar de la cultura, es arte verdadero debido a su estructura formal, a sus rasgos y búsquedas plásticas: es decir, debido a que comparte los propósitos universales de la estética occidental⁶. ¿En qué medida aquellos comentarios de "sentido común" de los historiadores sobre el trabajo de Beatriz González son opuestos al enfoque de Marta Traba? Un examen cuidadoso permite demostrar que tanto uno como otro parten



Fig. 2 Naturaleza casi Muerta. 1970. Esmalte sobre lámina de metal, ensamblada en mueble metálico. 125x125x95 cm Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá.

del mismo supuesto; aquel que considera que todas las expresiones culturales están atadas a una tradición única que es la historia del arte y la cultura occidental. Frente a las críticas ideológicas de los historiadores, Marta Traba responde con una interpretación formalista de la obra de Beatriz, referida a una noción de arte que desconoce la diferencia cultural.

Entre 1970 a 1977, Beatriz González usa tocadores domésticos en los cuales reemplaza el espejo con imágenes de la historia del arte. Marta Traba ofrece una explicación de estos ensamblajes de acuerdo con el discurso formalista del modernismo norteamericano:

"El Peinador Gracia Plena enmarca la imagen de Rafael, donde convergen las múltiples economías impuestas por Beatriz González sobre su trabajo. El ritmo dado a la superficie circular donde trabaja Rafael, y la conversión de este círculo en un área rítmica perfecta que establece un ritmo redondo y generativo de las formas... prueba la inteligencia activa de la pintora. El niño y la cara de la Virgen articula los planos y las zonas de luz donde el ritmo descansa; mientras la vestidura, el cuerpo y el brazo lo obligan a un movimiento circular⁷.

Sobre el uso de mobiliario popular por Beatriz González, Marta Traba asegura que este vínculo con lo no occidental⁸ es sólo estético. Junto con Greenberg, Traba considera en este momento que el arte debe distinguirse de otras prácticas culturales y que sus búsquedas deben referirse a sí mismo. En este contexto se propone de una parte considerar el trabajo de González como una reflexión

6 Ella señala: "Dondequiera que vaya, su trabajo podrá ser leído como una gran obra de arte, sin que las implicaciones nacionales o las provinciales recorten en nada tal categoría... pensar que todos estos factores, insisto, conspiran contra su importancia y la condenen al anonimato, es ignorar que la obra de arte se abre camino sola cuando la sostiene una estructura formal suficientemente válida." *Ibident.* p. 9-10.

7 M. Traba, op. cit. p. 79.

8 Aunque América Latina nace como tal a partir de la colonización occidental, esta categoría hace referencia a las formas de diferenciación racial, sexual y cultural que Occidente mismo constituyó en su interior. Se hace referencia a las distinciones entre arte y cultura popular, desarrollo y subdesarrollo, y a las distinciones de género.

sobre lo popular, como una fuente, tal y como las culturas y artefactos no occidentales han sido asimilados dentro de la tradición occidental modernista⁹. De otra parte, ella desea prevenir que el trabajo de González sea visto como no arte, o al menos, como una expresión vulgar de la cultura, y que son precisamente, la clase de expresiones que el formalismo americano, en su propósito modernizador y estetizante, quería neutralizar, y que en el ámbito político tipificaban las expresiones de las potencias opuestas a los intereses hegemónicos americanos: la cultura popular, la vanguardia europea, el Kitsch del fascismo alemán y el realismo socialista soviético. Vale la pena anotar que en su pulsión por definir el arte latinoamericano como un arte distinto, Traba lo hace usando la noción universal del arte que lo iguala todo desde un punto de vista formal y estético. Confirma así la distinción moderna entre arte ilustrado y cultura popular en la que esta última sólo tiene sentido en tanto es un reservorio de modelos para los artistas modernistas y una fuente interminable de reafirmaciones de las bondades del progreso y la civilización occidental,

"La primera aproximación de González al imaginario colectivo concluyó en la adopción de ciertos modelos...y en la manera de terminar las formas... Sin embargo, el uso de González de estas formas bien explica la diferencia que es diseñada entre arte popular y arte culto..., debido a que ellos han sido modificados, tales modificaciones convergen en un punto: convertir en Arte lo que es manifestación espontánea del imaginario colectivo"¹⁰

En sus explicaciones de los espejos de Beatriz González, Marta Traba demanda una substitución radical de la narrativa totalizante burguesa, sin poner en cuestión las connotaciones de dominación y subordinación implícitas en la comprensión de la identidad y de la diferencia dentro de las metanarrativas mismas. Siguiendo la nociones universalistas occidentales de identidad como la revelación de un sujeto trascendente y universal y dentro de las ambivalencias del compromiso político de la intelectualidad de izquierda en los años confictivos del sesenta y del setenta, Traba dice:

"En el mobiliario popular, las láminas incrustadas aluden a los temas y los mitos falsos impuestos a las mayorías. En el mobiliario de clase media, los temas varían y responden al fetichismo de la belleza. Las preferencias culturales epidérmicas ennoblecen la clase media y ella los acentúa. Es por eso que Beatriz González trabaja sobre tocadores y percheros, porque ellos son superficiales y ridículos, con una función indecisa en el mobiliario, hechos especialmente para dar status"¹¹

El lugar desde donde los asuntos de identidad son teóricamente formulados y políticamente colocados es importante. Ubicando la diferencia, en exclusiva, en las particularidades culturales de la diferenciación de clase, la identidad se vuelve un lugar único y esencial, una noción soberana del Yo, un marco universal que da formas genuinas y sentidos reales a las mezclas e inautenticidades molestas de las historias latinoamericanas que obstruyen la realidades pragmáticas del progreso. Las prácticas académicas y artísticas buscaron una noción totalizante de la otredad latinoamericana, negando formas de diferencia cultural que ya habían sido objeto de normalización y homogeneización por la fuerza del capitalismo y por el orden político liberal en sus esfuerzos por consolidar un estado nacional. Bajo las promesas modernistas y la beligerancia de los movimientos políticos emancipatorios de las naciones latinoamericanas y las clases populares, otras formas de exclusión y dominación, otras relaciones de poder, fueron negadas, legitimadas. Según Traba, las expresiones de la cultura popular perdieron su pureza y autenticidad por la fuerza del consumismo y la cultura masiva, y por la ignorancia, analfabetismo y falta de protección de los sectores subalternos. Por esto, tales expresiones no pueden ser comparadas con la búsqueda estética modernista. Ella dice, "El arte popular no provee ninguna información sobre la creatividad popular sino información del grado de subdesarrollo sufrido por dicha colectividad"¹². A la luz de estas concepciones evolucionistas, Traba construye el trabajo de González como similar e involucrado en la búsqueda modernista occidental y sus citas de la cultura popular sólo como evidencias

9 Esta perspectiva de análisis de la relación entre lo occidental y lo no occidental ha sido ampliada a partir de los debates que siguieron a la exhibición «'Primitivismo' en el Arte del Siglo XX: Afinidades entre lo tribal y lo moderno». Estos debates han logrado demostrar como el arte moderno, en su búsqueda autónoma de nuevas soluciones visuales, forma parte de las historias de apropiación, posesión y colonización de Occidente, de las diversas estrategias mediante las cuales el mundo entero fue asimilado a las tradiciones lineales del poder occidental. De otra parte, tales debates también abordaron la manera como el modernismo institucional representó y reforzó el carácter estético de las apropiaciones que los artistas vanguardistas hicieron de las culturas no occidentales, ignorando las historias de apropiación y colonización de esas culturas y objetos, asimilándolos a la tradición occidental bajo la categoría de afinidad.

10 Marta Traba, op. cit. p 31 y 36.

11 *Ibidem.* p. 78-79.

12 *Ibidem.* p. 40.

que demuestran las razones por las cuales tal cultura, tal ideología, tal imagen invertida del mundo, tiene que ser desplazada por la fuerza del progreso y la civilización. Sin sugerir una visión romántica de la cultura popular y tradicional, sólo quiero llamar la atención sobre los vínculos entre la comprensión de Traba de la relación entre el arte y la cultura popular, con los planes educativos y culturales implementados durante la ola de modernización de los años sesenta y setenta en el marco de los intereses hegemónicos occidentales. En la búsqueda por lo original, lo auténtico y lo puro, el modernismo fue también un proyecto ideológico y cultural construido y legitimado en el ámbito de las prácticas culturales, académicas y artísticas.

Pese a que González está explícitamente tratando con el volumen y las propiedades espaciales de ensamblajes, camas y percheros, Traba relaciona rigurosamente a González con los principios del formalismo americano dentro del cual lo plano y lo óptico fueron cruciales para definir la verdadera naturaleza del trabajo artístico. Curiosamente, cuando Marta Traba comenta sobre lo popular, apunta aspectos reveladores de las críticas de González sobre la política de la representación modernista; pero, precisamente porque Traba lo aborda desde lo centrado, lo lineal y lo progresivo, así como bajo la mirada asimilatoria modernista, termina marginándolos. Traba reclama: "el Kitsch no parte, como una obra de arte, de la realidad sino de la cultura",¹³ que es precisamente lo que González hace, examinando las dimensiones del poder que subyacen a la iconografía de héroes de la Historia Nacional, del arte occidental y del periodismo. Por último, Traba asegura, "Los productores de arte popular pueden construir significantes. Una cama es un significante. Es decir, una construcción formal que es

capaz sólo de transmitir los significados ya aceptados y reconocidos por la comunidad... Es ello por lo cual el arte popular cae irremediabilmente en la repetición...y carece del dinamismo crítico del verdadero trabajo artístico.¹⁴

Junto con la noción modernista del Arte como único portador de significados, lo que es aún más controvertido es la presunción política implícita de Marta Traba que niega el derecho a hablar, a significar, a producir sentido a aquellos sectores, clases, constituencias que están fuera del centro, del poder. Haciéndolo, Traba no sólo legitima las relaciones de dominación, sino también niega unos de los más importantes procesos culturales y políticos de la historia reciente de América Latina: la emergencia de movimientos sociales los cuales no sólo niegan los principios subordinantes de la cultura y la política vigentes, sino también han cuestionado seriamente su teleología, su sentido y su condición de posibilidad para resolver los conflictos sociales y políticos. Al trabajo de Marta Traba le subyace entonces, la noción eurocéntrica de que la identidad es una imagen, un modo de ser, un *ethos* que se encuentra en las rutas lineales del progreso, de la civilización occidental. En este contexto, el espacio de la diferencia es sólo formal. La identidad es anterior a la historia y a la política: es la identidad del ser humano centrado, ilustrado, dotado de razón y sobretodo, universal, aunque hoy sepamos que era sólo una pretensión occidental.

Identificación y las Metáforas del Espejo

En los espejos de Beatriz González, la transparencia especular es desplazada por versiones del artejoccidental. El espacio metafísico de la duda es ocupado por efigies y siluetas seductoras que insisten imperativamente en ser seguidas, apropiadas, imitadas. La actitud secular de interrogar la naturaleza objetiva de los seres humanos, es abolida por instalaciones y escenarios que simulan altares, lugares de devoción y aceptación. Los rasgos inmanentes de la naturaleza del ser humano universal ilustrado son contestados por la acentuación de rasgos molestos de diferenciación sexual, racial y cultural. Así, en vez de investigar y confrontar las formas en las cuales Occidente ha representado su otredad,¹⁵ o de reclamar por un absoluto y original Otro latinoamericano más allá de sus representaciones, Beatriz González explora los procesos complejos de la formación de la identidad latinoamericana. Ella examina las formas diversas mediante las cuales los ambivalentes estereotipos y mecanismos del discurso colonial han determinado los procesos de construcción de identidad dentro de nuestras historias sociales y culturales. Al mismo tiempo, ella ilustra las formas sutiles, locales e inesperadas de contestación a los mecanismos opresivos y homogenizantes de las instituciones coloniales.

13 *Ibidem*. p. 15.

14 *Ibidem*. p. 39.

15 Tal como Edward Said lo ha hecho lúcidamente en su trabajo seminal *Orientalista* (London, 1978).

El "Peinador Gracia Plena" (1971)[Fig 3], está basado en la "La Virgen de la Silla" de Rafael. Los rasgos virtuosos, angelicales y, al mismo tiempo, humanos del original, las ambivalencias típicas del Renacimiento, son transformadas en sonrisas y seducciones dulces y tiernas, en imágenes que están más cerca cultural e ideológicamente a los modelos de identidad femenina en el mundo del consumo, pero que aún son imágenes virginales. La cruz, sugerida en el original, ha sido acentuada en la copia. El peinador es transformado en un altar, un sitio ritual. Como componente crucial en esta instalación, la silla permanece frente al espejo. La virgen de la silla es entonces no sólo un discurso impuesto, una imagen a seguir, sino también el proceso de asumir esa imagen en una actuación que lúcidamente mezcla la reserva de imágenes disponibles para construir la diferenciación sexual en las sociedades latinoamericanas: la belleza efímera de revistas, anuncios publicitarios y *super models* son mezcladas con la prístina, pura y virtuosa aura de María. Como la escritora colombiana



Fig. 3 Peinador Gracia Plena. 1971. Esmalte sobre lámina de metal, ensamblada en mueble de madera. 150x150x138 cm. Colección particular Nueva York. EEUU.

Penélope Rodríguez Shek ha sugerido, las estrategias de construcción de la identidad femenina en América Latina están ampliamente determinadas por el discurso católico que ella llama Marianismo. Su religiosidad conforma no sólo la discursividad del estereotipo en sí mismo, sino también la forma en la cual las mujeres latinoamericanas desarrollan su noción de identidad y diferencia. Bajo la mirada de la cultura patriarcal occidental, la identificación femenina en América Latina constituye un sarcástico e incierto proceso de negaciones y reinenciones, un proceso de reconocimiento que implicajuegos dobles y ambiguos de devoción santificada y seducción insinuada, un juego de división. La silla en frente del tocador ilustra los actos divergentes y convergentes de la identificación, su entrada doble. Sobre la silla, las ambivalencias y duplicidades toman lugar: no sólo los deseos de ocupar el lugar del Otro, de invertir los roles de dominador-dominado, sino también las de las estrategias crudas de la asimilación por el parecido.

Las transformaciones hechas en los tocadores implican así no sólo la imagen, sino también el espacio, el escenario donde las transformaciones del sujeto ocurren. Estos ensamblajes sugieren, sin embargo, que la construcción de una imagen del Yo comienza en el reconocimiento de una identidad preliminar, una noción inmanente de ser, exhibida en la iconografía centrada de la cultura occidental. Esa identidad preliminar no es una identidad anterior, ni interior del sujeto revelada mediante la auto-reflexión. Ella es preliminar en la medida en que el punto de partida de todos los discursos coloniales de identidad latinoamericana han sido siempre la afirmación y el reconocimiento violento de una identidad singular, total e impuesta. En tales actos, "la producción de una imagen de identidad y diferencia, la transformación del sujeto en asumir esa imagen, es siempre determinada por las estrategias del parecido y la asimilación. Los espejos de González son construidos como espacios donde estas duplicidades, yuxtaposiciones e invenciones ocurren.

Desplazando las estrategias auto-reflectivas de los espejos, las ambivalencias y seducciones del discurso colonial son también ilustradas. En "El Baño Turco ó los Artífices del Mármol" [Fig. 4], basada en "El Baño Turco" de Ingres, González revela irónicamente las estrategias dobles de dolor y deseo, las dulces y tiernas tácticas de seducción y rechazo implícitas en la identificación latinoamericana, así como esboza un desafío a la pretensión de posesión implícita en la mirada tal como es representada en Ingres. El acto violento de pintar el espejo es contrastado con la exhibición absurda de iconos occidentales re-interpretados y re-presentados a la luz de las versiones de la otredad dentro del Yo y del Otro. Así, González examina las conexiones directas de las pinturas de Ingres con el deseo sexual en las cuales el juego consiste en postergar la satisfacción más que en lograrla. "El Baño Turco" de Ingres es una imagen en la cual la sensualidad es incuestionable, los sujetos son apropiados por la mirada deseosa del espectador: los sentidos de las bañistas, perfectamente envueltos en su medio ambiente, atienden los silencios y los sonidos que nuestros sentidos no pueden



Fig. 4 El baño turco artífices del mármol. 1974. Esmalte sobre lámina de metal, ensamblada en mueble de madera, fórmica y mármol artificial. 137x121x155 cm. Colección particular Bogotá.

compartir. En la versión de González, la representación irónica de los personajes fractura la posibilidad de la mirada del deseo y permite al espectador una vuelta sobre las estrategias mismas de la mirada. En González la parodia se constituye en una estrategia fundamental para descifrar las ambivalencias del discurso colonial y para socavar sus principios de relación colonial.

En su interpretación de la *Monalisa* de Leonardo, pintada en un perchero y titulada "Nací en Florencia y tenía 26 años cuando fue pintado mi retrato: esta frase pronunciada con voz dulce y baja" [Fig. 5], González aborda la ambivalencia de la diferenciación racial del discurso colonial en las sociedades mestizas, cuando al paradigma de la belleza occidental se le representa deliberadamente oscuro. Las fuertes restricciones políticas y sociales

basadas en el color de la piel o en los orígenes étnicos dentro de la historia colombiana, han provocado prácticas inciertas en la definición de las identidades étnicas y en los procesos de exclusión política. La subjetivación de las identidades étnicas provocajuegos intensos de simulación y re-definición de la etnicidad de acuerdo con el contexto cultural y los intereses políticos. Estas ambivalencias de las mezclas étnicas acentúan aún más el carácter de significativo del color de la piel en la construcción de la identidad y la diferencia en el discurso colonial occidental: "soy pobre porque soy negro, y soy negro porque soy pobre" dice un poeta jamaicano. Como Bhabha señala, "pieles negras, máscaras blancas" no es una división neta, es un doblaje, un desmembramiento en al menos dos lugares al tiempo. La *Monalisa* de González es dibujada y exhibida con el mismo sentido de ambigüedad. De una parte, ella despide un aura de gracia que nos envuelve en las ilusiones de semejanza, de parecido. Emulando las promesas publicitarias, la *Monalisa* nos invita, con voz dulce y baja, a la posibilidad de ser como ella; pero de otra parte, la obscuridad exagerada de su piel nos notifica que somos casi lo mismo, pero no lo bastante. Esta dualidad en la construcción de la etnicidad es ilustrado lúcidamente en el trabajo de González mediante la acentuación no sólo de la continua y frívola celebración occidental de la belleza de la *Monalisa*, de su destino de ser el paradigma de lo enigmático, lo deseable, sino también mediante la ilustración de su rasgo fascinante de ser lo inalcanzable: estas estrategias dobles de deseo y represión, de instigación y negación son cruciales en el proceso de división del sujeto colonial.

Lo que resulta paradójico entonces, es la contradicción latente que aparece en el reclamo de Traba por un arte auténticamente latinoamericano, lejos de las influencias y del poder cultural norteamericano, cuando tal reclamo está basado en el principio modernista de identidad universal que asimila al resto del mundo a la noción de futuro occidental, y en una noción de prácticas artísticas, desde una estética modernista cuya mirada siempre valora lo otro por lo mismo. Como Guilbaut¹⁶ ha asegurado, la reinención americana del modernismo y los propósitos de la vanguardia europea deben ser apreciados en el contexto de las luchas ideológicas entre los bloques de poder en el período de la Guerra Fría. Los argumentos centrales del formalismo americano consideraban fundamental los vínculos estéticos de las obras de arte y las tendencias artísticas a la tradición; la explicación de la obra de arte por sí misma, por ejemplo, por sus apariencias estéticas, su estructura formal y su búsqueda autónoma; y la ubicación de la obra en el progresivismo lineal con el Expresionismo Abstracto en la cima. Con el ánimo de superar el academicismo exhausto de la vanguardia europea, la cual de acuerdo con ellos seguía preocupada con la representación de la realidad, así como el Kitsch del fascismo alemán y el realismo socialista, los cuales representaban una degeneración del Arte y la Cultura, los críticos formalistas americanos promovieron la "libertad de creación" y la "autonomía de las prácticas artísticas" como una forma de diferenciación y establecimiento de la hegemonía cultural americana después de la Segunda Guerra Mundial.

16 Sergue Gilbaut. "The Adventures of Avant Carde in America". En Francis Farnica (ed). *Pollock and After. The Critical Debate*. London. 1985.



Fig. 5 "Nací en Florencia y tenía veintiséis años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)". 1974. Esmalte sobre lámina de metal, ensamblada en mueble de madera. 200x90x24 cm. Propiedad de la artista.

Conclusiones

Las metáforas del espejo en el trabajo de González están relacionados con las narrativas múltiples acerca de la identidad en un espacio de dominación colonial, mezcla cultural y violencia política. Los espejos desaparecen y en su lugar imágenes del Yo ocupan y desplazan las profundidades del autoanálisis introspectivo. La ilusión de identidad como el descubrimiento de una realidad anterior, como una sustancia inmanente perdida en los avatares de una vida circunstancial, de un presente caótico, ya no es posible. Desde la conquista, los espacios geográficos y políticos de las débiles naciones, comunidades y reinos latinoamericanos han sido ocupados, adheridos y re-formulados a la luz del poder occidental y de las incesantes disputas locales. El objeto externo, las imágenes de identificación, son continuamente sustituidas; el signo lingüístico es permanentemente reformulado. La desaparición violenta de la transparencia de los espejos revela las trágicas historias de desplazamientos, desposesiones y fragmentaciones de la población latinoamericana. Su identidad ha sido siempre construida en relación a una otredad totalizante; a un objeto total externo que negando la diferencia, determina la violencia del acto de identificación. Sin embargo, aunque la identificación es siempre un proceso de intercambio profundamente relacionado a una otredad, para la experiencia colonial latinoamericana los espejos no han

existido ni como espacios para la introspección y búsqueda de una identidad previa, ni como sitios para confrontar y negociar múltiples representaciones sobre el Yo y el Otro. Mas que eso, existen como espacios para fijar en actos de agresión cultural, militar y política, una forma de ser, un imaginario para ser seguido, subjetivado. En sus espejos, González ilustra algunos de los insistentes estereotipos de la historia colonial latinoamericana: de los imaginarios católicos a las melosas seducciones del consumo, de las abstracciones ilustradas del modernismo a las infinitas promesas de progreso y riqueza del capitalismo, de las utopías de emancipación de la vanguardia a la racionalidad científico-tecnológica del pensamiento moderno.

Como se ha señalado, la explicación de Marta Traba del trabajo de González es una construcción teórica profundamente vinculada a la tradición crítica e historiográfica que emergió en el contexto de la consolidación de los Estados Unidos como la primera potencia política y militar en los años treinta. La interpretación de Marta Traba está también vinculada a las estrategias asimilatorias de la construcción de identidades del discurso colonial. La necesidad sentida de insertar las sociedades latinoamericanas en el ámbito del capitalismo consumista de los años sesenta y setenta, provocó la emergencia de prácticas artísticas y académicas por completo dedicadas a la explicación del atraso endémico de las sociedades latinoamericanas. Las ciencias sociales positivistas, la literatura y el arte modernistas identificaron el subdesarrollo tanto al interior de la estructura de estas sociedades, como en el carácter descentrado y heterogéneo de su cultura, en vez de explicar la historia y la política de la dominación colonial. En nombre de la objetividad, estas prácticas culturales construyeron una representación académica y poética adecuada a los intereses de la dominación colonial. De acuerdo con Marta Traba, González comenta científica y neutralmente la cultura colombiana y sus representaciones desde las perspectivas occidentales. En otras palabras, ella no considera a González desarrollando complejas reflexiones sobre las representaciones visuales y las apropiaciones simbólicas de la cultura colombiana en el contexto de los procesos múltiples de dominación y contestación de nuestra historia. Comentando la exhibición del Primitivismo en el MoMA -Museo de Arte Moderno de Nueva York-, Gerardo Mosquera ha ilustrado cualidades cruciales de los enfoques modernistas y revelado rasgos importantes de los procesos de interacción, diálogo y contestación en los tiempos postcoloniales:

"Más que encarar una omisión, estamos detrás de una ceguera del discurso eurocéntrico incapaz de discernir que arte ya no es Occidente asimilando para su propia

ventaja formas y recursos de las culturas subalternas; ya no podemos ocultarla emergencia de lo no occidental expresándose por medio de los mecanismos artísticos internacionalizados por Occidente y siendo totalmente capaz de funcionar efectivamente en el mundo cultural de hoy".¹⁷

No estoy señalando que el trabajo de González debe ser abordado como verdadero kitsch o una expresión artística popular. Tampoco quiero promover una noción celebratoria de eso que ha sido llamado el carácter híbrido de las culturas e identidades del Tercer Mundo. Identificando rígidos y transhistóricos componentes de una mezcla, la hibridación puede fácilmente ser mirada como una identidad en sí misma y fijada en nuevas polaridades modernistas como esa de lo puro e impuro¹⁸. Sugiero que el trabajo de González desborda las polaridades y concepciones esenciales y trascendentes en la definición de las identidades del otro latinoamericano, considerándolas como procesos en los cuales lo único que permanece es un continuo flujo de conflictos y reformulaciones de las relaciones entre cultura y política. Parafraseando a Mosquera, "este cambio de perspectiva... intenta romper esas dualidades modernas y reconocer las hibridaciones, complejidades e "inautenticidades" típicas de las dinámicas postcoloniales, estando al mismo tiempo atentos a la agencia cultural del mundo periférico en los procesos contemporáneos de modernidad y postmodernidad"¹⁹. Las reflexiones de González sobre la representación artística occidental tienen

que ver con las metáforas violentas de identificación de la otredad latinoamericana, así como con los procesos simbólicos y significantes de la cultura latinoamericana. Mientras su trabajo ilustra la posibilidad de un nuevo espacio de negociación de significados y representaciones, esta posibilidad es ponderada teniendo en cuenta las realidades de violencia, dominación y las continuas reformulaciones de las estrategias del poder y la subordinación en las sociedades latinoamericanas.

En la novela de García Márquez, la siguiente conversación sobre Sierva María toma lugar entre el nuevo Virrey y el Obispo:

- "No tenemos pruebas terminantes, pero las actas del convento nos muestran que la pobre criatura está poseída por el demonio. La abadesa lo sabe mejor que nosotros". Dijo el Obispo.

- "Ella cree que ustedes han caído también en una trampa de Satanás". Dijo el Virrey.

- "No sólo nosotros sino toda España. Hemos cruzado el Océano para imponer la ley de Cristo, y lo hemos logrado en las ceremonias, las procesiones y las festividades, pero no en sus almas". Dijo el Obispo. "Luego ellos hablaron de Yucatán, donde catedrales suntuosas han sido construidas para ocultar las pirámides paganas, pero sin darse cuenta que los aborígenes vienen a misa porque, debajo de los altares de plata, sus santuarios aún están vivos."²⁰

Ilustrando los procesos de identificación del sujeto colonial latinoamericano, González está también representando estrategias locales de contestación inscritas en las discontinuas y cruzadas históricas de las culturas latinoamericanas. Estas instalaciones hechas en tocadores también consideran la identificación como un proceso de reformulación y contestación de la apropiación y recepción multifocal de los impactos culturales de Occidente. Imágenes que también se vuelven objetos decorativos, piezas! maestras que embellecen baños; originales que se vuelven bienes! plásticos y de producción masiva. Ybarra-Frausto ha señalado que I para las comunidades hispánicas, los altares son lugares en los cuales "la comunicación íntima y la afiliación a lo divino y lo mundano I establece una dimensión secular ordinaria de los misterios de lo I sagrado"²¹ Los altares comprenden entonces, no solo instancias! de devoción y adoración, sino también espacios de intercambio,! mutación y comunión entre las incertidumbres de la vida cotidiana! y las fuerzas religiosas y trascendentales, entre lo contable y lo inmenable, entre el Yo y el Otro.

17 G. Mosquera. "Modernidad y Africanía: Wilfredo Lam in his island". En *Thini Text*. NI 20. 1992. p. 46.

18 Por ejemplo el uso de la noción de hibridación por Néstor García Canclini en su libro "Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de modernidad" (1990). Luego de identificar componentes fijos de la cultura latinoamericana como premodernos, modernos y pos-modernos, él sugiere que el asunto problemático es comprender el papel relativo que estos componentes fijos juegan en la constitución histórica de la cultura latinoamericana como una totalidad. El continúa en la búsqueda por una concepción unitaria de nombre y cultura, de teorías totales, de una esencia humana latinoamericana que, pese a la historia es sólo diferente en los contenidos culturales.

19 G. Mosquera, op. cit. p. 45.

20G. García Márquez, op. cit. p. 138.

21Citado por T. Golden en *Amalia Mesa-Bains: Venus Envy Chapter One*. Exh. Cat. Whitney Museum of American Art. 1993.

Tomando en cuenta estos rasgos subterfugios de la cultura y la política occidental, González revela satíricamente sus atributos y roles en los rasgos enigmáticos de identificación del sujeto colonial latinoamericano. Si la hibridación es el espacio político que "permite a otras posiciones emerger y establece nuevas estructuras de autoridad, nuevas iniciativas políticas",²² todavía es un espacio para construir en la situación violenta de la sociedad colombiana. La lucha por su

constitución, por formas legítimas de dirección política, es aún un proceso crudo y violento. Aunque nuevas posiciones están continuamente emergiendo, su asimilación y el establecimiento de nuevas estructuras de dominación son todavía producto de la violencia, la ilegitimidad y el abuso del poder. En el ámbito de los procesos simbólicos, sin embargo, a través de estrategias desafiantes de apropiación, reformulación y contestación a los impactos culturales de Occidente y a las continuas mutaciones del poder, Beatriz González, junto a un amplio grupo de artistas e intelectuales, está imaginando nuevas posibilidades a las historias repetitivas de dominación sobre la población latinoamericana.