



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

LA APROPIACIÓN DEL ESTILO POP EN DOS ARTISTAS COLOMBIANAS:  
BEATRIZ GONZÁLEZ Y SONIA GUTIÉRREZ

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
KARLA GUADALUPE BUSTOS PÉREZ

TUTOR PRINCIPAL  
DRA. DINA COMISARENCO MIRKIN  
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA (INBAL)

TUTORES  
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MEXICO, JUNIO, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción	1
1. ¿Qué es el Arte Pop?	3
a. El arte pop en Inglaterra y Estados Unidos	7
b. Algunas características	10
2. El Arte Pop en Latinoamérica	12
a. Las artistas: Beatriz González y Sonia Gutiérrez	22
b. Contexto histórico en Colombia	30
c. La representación de la violencia en el arte colombiano	34
d. El Pop en las obras de Beatriz González y Sonia Gutiérrez	38
3. La Bienal de Coltejer en Medellín	45
a. Historia y objetivos	45
b. Obras que dialogan en Coltejer	52
c. La actualidad de Beatriz González y Sonia Gutiérrez	63
Consideraciones finales	67
Referencias	70

## Introducción

El presente trabajo analiza la obra de dos artistas colombianas, Beatriz González y Sonia Gutiérrez, a quienes comúnmente los críticos clasifican dentro del movimiento Pop, pero cuyas obras trascienden las características de dicho estilo y las llevaron a destacar sobre otros artistas de la época.

Es importante señalar que la mayoría de la bibliografía existente sobre el arte Pop se genera y describe el movimiento en el Reino Unido y en los Estados Unidos, pero son pocos los textos que se refieren al Pop en Latinoamérica.

Por consiguiente, además de la revisión de la obra de las artistas en cuestión, resulta interesante constatar las dificultades teóricas que genera el estudiar el arte latinoamericano desde marcos creados para movimientos originados fuera de América Latina, que presentan características distintivas.

Por otra parte, en el caso de las artistas que analizamos, también hay diferencias historiográficas considerables, mientras González es actualmente un referente fundamental en el arte colombiano, no sólo como artista, sino como crítica y directora de recintos culturales, como lo veremos a lo largo del texto, Gutiérrez no cuenta con la misma fortuna crítica.

Para la realización de este trabajo se revisó de manera puntual la bibliografía existente en algunas de las bibliotecas especializadas de la Ciudad de México, así como los artículos y textos disponibles en bases de datos de las principales publicaciones periódicas internacionales. Posteriormente, se realizó trabajo de campo en Colombia, donde la investigación obtuvo más frutos, porque las fuentes

localizadas en dicho país fueron de importancia capital para resolver algunas de las dudas que se habían planteado durante la investigación.

Precisamente una de las preguntas que nos propusimos resolver, era conocer los motivos por los cuales Gutiérrez se encuentra relegada de la larga lista de artistas colombianos que surgieron durante los años 60, además de conocer más sobre su vida y ampliar su biografía, ya que los datos existentes dicen poco sobre ella. Gracias a la investigación, finalmente logramos indagar sobre algunos de dichos motivos de forma más certera y esto, a su vez, nos ayudó a plantearnos nuevas preguntas de gran interés sobre su producción artística.

González es reconocida a nivel mundial, por lo que nos sirvieron mucho las retrospectivas y catálogos publicados sobre su obra, pues nos ayudaron a entender mejor su trabajo y también a poder hacer una comparación, con el trabajo realizado por Gutiérrez en la misma época.

El núcleo de las obras que analizamos es el de las que formaron parte de tres Bienales en Medellín, pero para entender mejor el contexto, también se hace mención de otras, sobre todo para entender por qué se habla de un arte Pop en la creación de las dos artistas y porqué en este trabajo problematizamos dicha clasificación.

No se puede dejar de mencionar que la obra de ambas es muy diferente, pero que los conceptos que han utilizado los críticos para describir la obra de González y del pop latinoamericano resultaron útiles para describir también la obra de Gutiérrez, pues, como ya mencionamos anteriormente, son muy escasos los análisis escritos sobre su obra.

Partimos de las generalidades del Pop señalando, algunas de sus características, luego continuamos con las particularidades del Pop en Latinoamérica, para poder así analizar a las artistas, en su contexto histórico, y para proceder a la identificación de las semejanzas y diferencias en sus obras con el estilo Pop y su incursión en las Bienales de Coltejer. A partir de todos estos elementos, estudiamos cómo la fortuna crítica de cada una de ellas fue evolucionando dentro de la historia del arte colombiano.

Aunque González y Gutiérrez no fueron las únicas artistas que se apropiaron del Pop en Colombia, sus obras resultan muy significativas para comenzar a reconocer e interpretar algunas de las diferencias del Pop latinoamericano. Dicho reconocimiento e interpretación resulta significativo en sí mismo, pero también, a nivel más general, para comenzar a desmontar el prejuicio generalizado de que los distintos países de América Latina incorporaron los movimientos artísticos llegados de otros países de forma tardía y sin realizar ninguna aportación original.

## ¿Qué es el Arte Pop?

La expresión Pop Art viene del término arte popular, de manera abreviada, ya que una intención importante del movimiento era precisamente la de llegar a las masas, especialmente a la clase media. De acuerdo con Samuel Pinilla Hurtado: “el nombre de esta corriente fue empleado por primera vez por el crítico de arte Lawrence Alloway, en 1954, para referirse al arte popular, creado por la publicidad de masas.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Samuel Pinilla Hurtado, “El arte pop. Amor y libertad”, *Revista Quid* 19 (2012), 55 <http://revistas.proeditio.com/iush/quid/article/view/66/66>

El uso del término Pop aplicado al arte, se le debe a Richard Hamilton (1922-2011), pintor inglés quien, comenzó a referirlo desde enero de 1957. Dicho artista dio una definición sobre este nuevo modelo artístico, que “es algo a bajo coste, atractivo, sexy, pasajero, joven o dirigido a los jóvenes, evasivo, producido en masa, que se puede olvidar fácilmente.”<sup>2</sup>

El mismo Hamilton fue el creador de una de las obras más icónicas del movimiento, el collage titulado: *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* [¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes y tan atractivas?], de 1956. A partir de dicha obra se comenzó a definir el movimiento, ya que observamos elementos característicos que formaron parte de las definiciones que se dieron posteriormente. Además, la palabra Pop aparece en la paleta que tiene el personaje masculino, retratado en un interior, donde también aparece una mujer, ambos están rodeados por objetos de consumo que cambiaron la vida de la época, tales como la televisión, aspiradora, cine, etc. En la obra Hamilton utilizó recortes de periódicos de manera sarcástica, para así mostrar la superficialidad del consumismo contemporáneo.



1. - Richard Hamilton. *Just Whats It That makes Today's Homes So Different, So Appeling?*, 1956. Kunsthalle Tübingen. (Fotografía tomada de: Thomas Crow. *The long march of Pop. Art, music and design 1930-1995*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2014).

<sup>2</sup> Tomado del folleto de la exposición *Los colores del pop art* ([Toledo]: Caja Castilla La Mancha, Obra Social y Cultural, 2008), s/p.

Según Alloway antes del siglo XX: “existen conexiones entre las bellas artes y el arte popular, pero no son numerosas: Hogarth trabajó para un público socialmente diferenciado, con pinturas destinadas a una audiencia próspera y sofisticada; y con impresos dirigidos a un público masivo.”<sup>3</sup> El crítico inglés menciona a Hogarth (1697-1764), ya que dicho artista es considerado pionero de la caricatura, que posteriormente, en el Pop, sería uno de los recursos más utilizados. Cabe aclararse que, según esto, la diferencia entre las bellas artes y el arte popular no residía en el arte, ni en el artista, sino en el público al que está destinada la obra.

Con la aparición de las vanguardias, especialmente del Surrealismo, del Expresionismo y del Dadaísmo, el arte cambió y dio la pauta para la aparición de otro tipo de maneras de construirse, y es en ese contexto en el que surge el Arte Pop como lo conocemos ahora. Las vanguardias surgieron en el periodo entre guerras, pero el Pop lo hizo apenas en la etapa de la posguerra de la Segunda Gran Guerra, cuando la economía mundial se estabilizó, y el capitalismo tomó más fuerza.

El Pop surgió para llegar al pueblo, tomó sus bases de la cultura popular, y fue creado y diseñado para el consumo de las masas, o como lo diría Hamilton: “El arte popular, que se opone a las bellas artes y que sería el arte creado por el pueblo, de forma anónima y rudimentaria y con gran vigor, no existe hoy en día”<sup>4</sup> a lo que

---

<sup>3</sup> Lawrence Alloway, *American Pop Art* (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1974), 3. Haciendo referencia a William Hogarth, quien en el siglo XVII realizaba pintura satirizando los personajes de política, se burlaba de las costumbres y muchos llaman a su pintura como pintura comic.

<sup>4</sup> Richard Hamilton, “Art and Design”, *Popular Culture and Personal Responsibility* 26-28 de octubre de 1960. Conferencia seguida por la transcripción de la discusión, acta literal de la National Union of Teachers Conference, Church House, Westminster. [http://www.macba.cat/PDFs/richard\\_hamilton.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/richard_hamilton.pdf) (Consultado el 26 de noviembre de 2019)



agrega que “El arte popular se origina en los centros urbanos y es distribuido con base en la producción masiva.”<sup>5</sup>

Aunque en su definición Hamilton expresó que el Pop “se puede olvidar fácilmente”, al hacer referencia al tipo de objetos representados, esto no sucedió, en relación al movimiento mismo, ni en ese momento, ni posteriormente pues la corriente artística que adoptó su nombre y que se gestó en Londres, luego se trasladó a Nueva York, ciudad en la que tuvo mucho auge y grandes exponentes que cambiaron el rumbo y la historia del arte.<sup>6</sup>

El movimiento Pop surgió en los años 50, en contra de los valores estilísticos establecidos, inspirándose en los medios masivos que influyeron en la vida cotidiana de las personas.

Los artistas tomaron como fuente de inspiración lo cotidiano, que expresaban en sus obras de forma directa, por lo que muchos críticos pensaron que eso no transmitiría nada, sin notar que sus obras eran el reflejo de la situación social imperante por aquel entonces, con su énfasis en el consumo y lo pasajero.

Consideremos también lo que dice Alloway

Fue un proceso en dos sentidos: los medios de comunicación introdujeron la obra de arte y todo el entorno fue considerado, recíprocamente, como arte por los artistas también. Los artistas más jóvenes no vieron la cultura Pop como relajación [del arte], sino como una parte común y corriente de sus vidas. No sintieron presión para abandonar la cultura en la que habían crecido (tiras cómicas, música pop, películas). Su arte no fue consecuencia de la renuncia, sino de la incorporación.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Alloway, *American Pop Art*, 4.

<sup>6</sup> Tomado del folleto de la exposición *Los colores del pop art* ([Toledo]: Caja Castilla La Mancha, Obra Social y Cultural, 2008), s/p.

<sup>7</sup> Alloway, *American Pop Art*, 7.

Pese a la incompreensión inicial de la crítica el arte Pop se hizo muy popular, pues su énfasis en la cultura de masas y en la exploración de los efectos de la información y los nuevos medios de comunicación masiva captaron el interés del público contemporáneo que se identificaba con las propuestas del Pop, dejando atrás los temas a los que recurrían sus antecesores, como lo eran los paisajes, los retratos o la pintura histórica.

### Arte Pop en Inglaterra y Estados Unidos

Como anteriormente lo mencionamos, Alloway fue el primero en utilizar el término *Pop Art*, no precisamente para definir obras de arte, sino para nombrar productos dirigidos a las masas. A partir del interés en dichos productos de consumo es que:

llevó a los críticos como Reyner Banham, Tony del Renzio o el propio Alloway; arquitectos como Alison y Peter Smithson; y artistas vinculados por entonces al mundo del diseño como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi y John McHale a reunirse en el Independent Group, una suerte de célula de reflexión que se reunía irregularmente en el Institute of Contemporary Arts de Londres desde 1952-1953 hasta el final de la década.<sup>8</sup>

Este grupo discutió sobre cómo los productos podían ser objetos de consumo, así como su inclusión en las producciones artísticas, tanto propias como de otros artistas. Por esta razón se considera que las primeras obras de arte Pop fueron las de Paolozzi (1924-2005) y Hamilton, donde realizaron *collages* con marcas de productos, en los que utilizaron un “ideal” de cuerpo humano y muchos objetos publicitarios y de consumo.

---

<sup>8</sup> José María Faerna, *Pop art* (Barcelona: Polígrafa, c.1998), 5.

Algunos autores mencionan que el Pop en Inglaterra se conformó por tres etapas: la primera con los artistas ya mencionados, mismos que además de estar en el Grupo Independiente, dictaron cátedra en la Universidad, por lo cual sus alumnos fueron influenciados por ellos. Dichos alumnos, como Alison Smithson (1928-1993), Peter Smithson (1923-2003), Magda Cordell (1921-2008), Frank Cordell (1918-1980), entre otros, son considerados como los protagonistas de la segunda etapa; mientras que la tercera fue la que “se consagraría en la exposición ‘Jóvenes artistas contemporáneos’, celebrada en al Whitechapel Art Gallery de Londres en 1961”.<sup>9</sup> Los artistas que participaron en ella, Peter Phillips (1939), Patrick Caulfield (1936) y Joe Tilson (1928), tuvieron otras ideas sobre el arte Pop, por lo que marcaron la diferencia entre sus maestros al utilizar con más frecuencia los colores rojo y verde en contraposición a sus antecesores quienes utilizaron una gama más amplia.

El surgimiento del Pop en Nueva York fue posterior. La situación de Estados Unidos es diferente a la europea, pues vivió el auge económico de la posguerra y recibió a muchos artistas inmigrantes. Por esta y otras circunstancias Nueva York fue proclamada la nueva capital del arte, como en su momento lo fueron Roma o París.

Lucy Lippard<sup>10</sup> en 1966, nombró a los artistas principales del movimiento en Nueva York, los cuales comenzaron a trabajar durante los años 50: “Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann y James Rosenquist,”<sup>11</sup> al igual que otros más que no insertó en este núcleo, como George Segal (1924-2000)

---

<sup>9</sup> Faerna, *Pop art*, 6.

<sup>10</sup> Escritora, crítica de arte, activista y curadora estadounidense.

<sup>11</sup> Faerna, *Pop art*, 7.

o Robert Indiana (1928-2018), pero que estuvieron trabajando al a par, realizando exposiciones en museos y galerías del país, dejando clara la consolidación del movimiento y la importancia que se le daba al mismo.



2. - James Rosenquist. *Sitting Around Screaming*, 1962. Yale University Art Gallery. (Fotografía tomada de: Thomas Crow. *The long march of Pop. Art, music and design 1930-1995*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2014).

Thomas Crow dice que: “cuando cuatro artistas desconocidos en Nueva York – Robert Indiana, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, y Andy Warhol- decidieron en 1960 que comenzarían a hacer pinturas basadas en signos fácilmente reconocibles del mundo comercial, ninguno conocía el término Pop”.<sup>12</sup> No se conocían entre ellos, por lo que fue una coincidencia que su despunte en esa corriente haya sido al mismo tiempo. Pero, en general, todos vivieron un mundo donde la producción y consumo de masas era lo que proliferaba, después de haber pasado por un periodo de guerras, lo cual, sí marcó, de alguna manera, su visión del mundo y es por ello que sus trabajos coincidieran.

---

<sup>12</sup> Thomas Crow, *The long march of Pop. Art, music and design 1930-1995* (New Haven, Connecticut: Yale university Press, 2014), VII.



3. - Roy Lichtenstein. *Artist's Studio "Foot Medication"*, 1974. Art Institute Chicago.  
(Fotografía tomada de: <https://www.artic.edu/artworks/229363/artist-s-studio-foot-medication>).

Es importante señalar que como el movimiento surgió en Inglaterra y se desarrolló en los Estados Unidos, la mayoría de la historiografía relacionada con el Arte Pop es de producción europea y norteamericana. La mayoría de los autores radicaron en Inglaterra o habían migrado a Estados Unidos y algunos son estadounidenses y conocieron personalmente a los artistas más renombrados del Arte Pop que acabamos de mencionar.

### Algunas características del Arte Pop

Como señala Tilman Osterwold podemos creer que “Pop Art no es un término estilístico sino un término genérico para fenómenos artísticos que tienen que ver de forma muy concreta con el estado de ánimo de una época.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Tilman Osterwold, *Pop Art* (Koln: Taschen 1999), 6.

Sin embargo, los publicistas y diseñadores gráficos realizaron obras que impactaron visualmente, llenando las expectativas de la sociedad, pues por una parte, utilizaron colores vistosos y por otra, en sus temas incluyeron artículos de consumo que hoy en día resultan paradigmáticos del estilo del arte Pop. De acuerdo con Alloway:

El arte pop es un arte iconográfico, en el cual las fuentes persisten a través de su transformación; hay una interacción de semejanza y diferencia. Una forma de describir la situación podría ser pidiendo prestada una palabra del complejo militar-industrial, comúnmente, la cual se refiere a equipos que pueden usarse para diferentes propósitos.<sup>14</sup>

Los artistas recurrieron a los medios con los que estaban familiarizados, pero además echaron mano de las nuevas tecnologías para causar más impacto. El arte Pop, en la historia de la pintura, sigue siendo un reflejo de la sociedad y de los acontecimientos del momento, que ha dejado atrás los antecedentes que se tenían en el arte, como lo fueron la pintura paisajista o la histórica.

Las nuevas técnicas de impresión que favorecieron su uso para la publicidad, fueron utilizadas también como medio para las obras de arte, cuestionando así, ya no sólo el término arte, sino también las técnicas, soportes y medios de realización de las obras abandonando el *action painting*<sup>15</sup> que se basaba precisamente en la intervención directa del artista que a través de su acción dejaba su huella personal sobre las obras.

---

<sup>14</sup> Alloway, *American Pop Art*, 7-9.

<sup>15</sup> Expresión acuñada en 1952 por el crítico Harold Rosenberg en su texto "The American Action Painters", publicado en la revista *Art News*. Subraya la idea de que el cuadro no debe ser sólo un producto acabado sino que debe reflejar el proceso de su creación, es decir, las acciones realizadas por el artista mientras lo pinta. En definitiva, lo que sucede en el lienzo constituye un acontecimiento y no una imagen.

## El Arte Pop en América Latina

Como se mencionó anteriormente el Arte Pop nació como referencia al arte popular, aquel que fue dirigido a las masas, y ligado a la publicidad de la época que incitaba al consumo de objetos. Surgió en un periodo de cambios mundiales y, a pesar de haber nacido en Londres, se divulgó mayormente en los Estados Unidos, hasta que finalmente se difundió en otras partes del mundo, muy especialmente en América Latina.

Podemos entender el Pop en Latinoamérica a través de los trabajos de varios críticos, entre ellos, Frederico Morais<sup>16</sup> que lo definió como:

la reificación de los objetos comunes, la fetichización de lo obvio y lo cotidiano. [...] Con el “pop” se acabó la simulación. Es el reino del objeto, que es presentado y no representado. Objeto modificado, seriado, transformado, acumulado, preparado, aterrorizado, momificado, destruido, comprimido, reaprovechado, combinado, dividido, multiplicado. Objeto enigmático...<sup>17</sup>

Previo al surgimiento del Pop, Latinoamérica tuvo una historia diferente, porque si bien la Guerra Mundial, de una u otra forma afectó a todos los países, para el caso de la región, las implicaciones se vivieron de manera más lejana, en comparación con los Estados Unidos y el Reino Unido. Lo que la Guerra provocó fue que los objetos se volvieran una necesidad, dado la austeridad que se había vivido y que el consumismo revirtió la situación por la necesidad creada de llenar vacíos. En el arte, en especial en el Pop, observamos precisamente la manera cómo los objetos se

---

<sup>16</sup> Crítico y curador de arte brasileño, quien escribió un manifiesto que acompañó su exposición *Do corpo à terra*.

<sup>17</sup> *Pop America. 1965-1975*, (Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018), 22-23.

volvieron artículos de consumo fundamentales que intentaron llenar un vacío existencial en las personas.

Recordemos que la mayoría de las veces, los movimientos artísticos son experimentados de formas distintas dependiendo de los países, especialmente si se trata de aquellos donde se crean o de los que los reciben después. En estos últimos, en general se toma como ejemplo lo ya realizado y se le da “el toque” personal, al hacer apropiaciones y adaptaciones.

Para el caso de América Latina podemos señalar que los artistas retomaron el tema de cultura de masas y capitalismo, pero adaptado a cada una de las regiones, por lo cual, las obras producidas son muy diversas entre sí.

Efectivamente, en el caso que aquí nos ocupa, la perspectiva del Pop cambió, dado que ya no fueron las personas, ni los hechos históricos o paisajes los que representaron más comúnmente los artistas locales, sino más bien los objetos utilitarios, de consumo masivo, que son los que se convirtieron en el centro de atención de la nueva expresión artística.

En 1967 se realizó la *IX Bienal de São Paulo*, la cual se dio a conocer como la Bienal del Pop; se le otorgó este nombre por la inclusión de obras icónicas de Warhol e Indiana, además de las obras latinoamericanas con esta temática. Con la muestra se generó una falsa idea de lo que era el movimiento en América Latina, ya que como lo explica Camila Maroja: “al unir bajo la etiqueta del pop obras tan diversas como los objetos cinéticos de Julio Le Parc y las “pinturas” de Nelson Leirner con poliéster y zípers, la rúbrica “pop” de la bienal propició una falsa



impresión de homogeneidad artística global”.<sup>18</sup> Lo que se estaba generando en ese momento era muy diverso, no sólo lo que la Bienal presentaba, además de que las obras nunca fueron homogéneas, por lo cual no podemos decir que era una Bienal Pop, porque no todo lo presentado podemos encasillarlo en ese movimiento.

En esta bienal se invitó a los críticos y a los espectadores a pensar sobre lo que era el Pop en la región, a observar las obras y analizarlas desde su propio contexto, en donde las situaciones de cada artista eran muy particulares y no podían asimilarse de forma acrítica con los que se estaba haciendo en los Estados Unidos, pues las realidades históricas de cada país eran muy distintas.

Además de los participantes en la Bienal de São Paulo, podemos mencionar algunos de los artistas que están catalogados dentro del arte Pop en América Latina, sólo para tener un panorama más amplio de las obras que se estaban gestando al mismo tiempo que Gutiérrez y González estaban produciendo. Podemos observar que la obra de dichas artistas tiene particularidades, diferentes a las de artistas colombianos y mucho más a los de otros como por ejemplo: Marisol Escobar (venezolana), Raúl Martínez (cubano), Dalila Puzzovio (argentina), Edgardo Giménez (argentino), Claudio Tozzi, Rubens Gerchman y Carlos Vergara (brasileños), por nombrar algunos.

Dado que el Pop se convirtió en una nueva ola en el arte, muchos críticos en Latinoamérica vieron la necesidad de escribir sobre el tema y utilizaron la escritura como una acción política para describir lo que veían en las nuevas alternativas del

---

<sup>18</sup> Camina Maroja “El pop se hace conceptual: lenguaje visual en América”, en *Pop América. 1965-1975*, 52.

arte y, con ellos, visibilizar los problemas de cada región. Fue una manera “liberadora” de expresar lo que se vivió en ese momento.

Para Marta Traba, esas acciones le causaron desconfianza, dado que lo que estaban presentando los artistas no era lo que para ella representaba el Pop en Latinoamérica, por esa razón, al principio acusó a las primeras representaciones de ser imitaciones, aunque después de un tiempo propuso la nacionalización del Pop en la figura de Beatriz González.<sup>19</sup>

En el mundo del arte, Colombia tuvo una tradición muy marcada del arte figurativo, dado que la enseñanza en las Academias fue muy conservadora e influyente. Después de los años 30, algunos artistas adaptaron algunas tendencias europeas y norteamericanas, con el fin de actualizar los modelos y, comenzaron, al igual que en otros países, una intensa búsqueda por alcanzar la expresión de un arte nacional. Estos intentos fueron complicados, y en ocasiones cayeron en actitudes reaccionarias, poco propositivas o que creyeron poco propositivas. La razón fue que “copiar” para conseguir lo propio, para algunos artistas y para los críticos, no fue lo más adecuado.

El destacado crítico Juan Acha<sup>20</sup> resume este ejercicio de apropiación con las siguientes palabras: “nuestros artistas arremetían contra la sobrevaloración de la obra de arte como objeto, pero sin aspirar a renovar las ideas fundamentales del arte, previo cuestionamiento de las occidentales. Pensaron que el arte seguía

---

<sup>19</sup> Natalia de la Rosa, “Los escritos sobre el arte pop en América: entre la crítica y la teoría”, en *Pop América. 1965-1975*, 167.

<sup>20</sup> Fue uno de los grandes intelectuales latinoamericanos y uno de los principales teóricos de arte en lengua española del siglo XX.

siendo importante para llegar a las mayorías demográficas y no los diseños (o artes tecnológicas) con los medios masivos incluidos”.<sup>21</sup> Pero estas acciones cerraron el límite de acción y la presencia que podían tener, por lo cual se bloquearon artísticamente al mostrar personajes específicos que representaban, así como también se limitaron a visibilizarse poco en la proyección artística local.

A continuación, analizaremos brevemente a algunos de los artistas que generalmente los críticos consideran que tuvieron un periodo Pop y que son representativos del Pop en Latinoamérica.

En el caso de Marta Minujin (1943), su producción artística comenzó con pinturas, ambientaciones, happenings y performances, posteriormente realizó esculturas e incursionó en sus llamados “colchones”. Sus happenings de los años 60s trataron sobre el impacto que tuvieron los medios de comunicación. Una de sus grandes obras producidas en 1968 se llama *Minucode*, considerado precursor del happening. En él participaron personas que previamente habían respondido un cuestionario, el cual recolectaba datos sociales de fiestas de coctel, con el fin de mostrar, por medio de audios y videos, los efectos de los medios de comunicación.<sup>22</sup> Además de hacer una crítica a los medios y al capitalismo, Minujin realizó una crítica a la dictadura argentina que se vivió a finales de los años 70s.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 176.

<sup>22</sup> Daniel R. Quiles, “Marta Minujin. Cortocircuito 1966-1968”, en *Arte al día* 130 (Marzo 2010) [Fecha de consulta 5 de marzo de 2020] Disponible en: [http://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Marta\\_Minuji\\_n\\_Cortocircuito\\_1966-1968](http://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Marta_Minuji_n_Cortocircuito_1966-1968)

<sup>23</sup> Una de sus obras más conocidas es *Menesunda* (1965), que presentó por primera vez en el Instituto Di Tella, consistió en varios salones decorados con diversos materiales, lo que hacía que los públicos tuvieran experiencias multisensoriales. Con ella no sólo logró llamar la atención de los medios, los cuales ayudaron a que más gente la visitara, también obtuvo reconocimiento y una beca para estudiar en los Estados Unidos (donde conoció a Warhol, con quien hizo una serie fotográfica).



4.- Marta Minujin. *Minucode*. 1968. (Ambientación).  
(Fotografía tomada de: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/cine\\_expandido.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/cine_expandido.php)).

En el de Brasil, Cildo Meireles (1948) propuso obras pictóricas y al mismo tiempo realizó instalaciones y performances, para la década de los 70 se dedicó a crear obras con tintes políticos que criticaban la dictadura brasileña. Sus instalaciones son consideradas Pop por la temática que utiliza, la cual muestra la expansión del capitalismo, además de que comenzó a iluminar alguna de ellas con neones, los cuales también son considerados una herramienta del Pop. Como por ejemplo, su *Inserções em circuitos ideológicos: Projecto Coca-Cola* (1970) fue creado a partir de envases retornables de refresco en los que colocó etiquetas con mensajes de repudio hacia las políticas estadounidenses de intervención económica, cultural y política, junto con instrucciones para que los públicos leyeran cómo “insertar” sus propias opiniones al respecto.<sup>24</sup>

---

Es una obra relevante, ya que se ha estudiado mucho y en el año de 2015 se volvió a montar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. (Dentro de la jerga lunfarda menesunda, que no aparece en la RAE, se comprende como droga o como confusión).

<sup>24</sup> Meireles es uno de los artistas brasileños más conocido internacionalmente, la mayor parte de su obra se centra en instalaciones y objetos que provocan a los públicos a interactuar con ellos, de manera que producen una experiencia artística y sensorial. Trata de mostrar con los objetos y las instalaciones su poder simbólico y le da importancia a la dimensión espacial y la geográfica para criticar el eurocentrismo del arte y la expansión del capitalismo para reflexionar sobre ello.



5.- Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola (Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola)*, 1970. (Fotografía tomada de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-coca-cola-inserciones-circuitos>).

En Colombia el artista Antonio Caro (1950), en la mayoría de su producción, utilizó textos como herramienta para comunicar el mensaje que quería hacer llegar por medio de su obra. Los textos con diseños característicos, utilizados en la publicidad, fueron retomados para remitir a conceptos y formular nuevos conceptos. En su obra plástica incluyó algunas esculturas en sal, en las cuales utilizó ese material por la manera sencilla de diluirse, porque con ello también podía dar un mensaje sobre la fugacidad, además que le permitió jugar con la simbología, no sólo de la sal, sino del resto de los elementos que utilizaba en ellas; como por ejemplo en su obra política *La cabeza de Lleras* (1970), en la que representó la cabeza de un ex presidente colombiano. Al principio sólo fue la cabeza dentro de una vitrina, la cual llenó de agua, lo que hizo que la pieza se fuera desintegrando hasta quedar sólo unos anteojos y un gran charco en la muestra.<sup>25</sup> Con la cual hizo una crítica al

---

<sup>25</sup> En su obra plástica trabajó con mensajes de publicidad imitando los lemas políticos, con lo que crea una manera de criticar la injerencia política y cultural que tenía los Estados Unidos sobre Colombia en los años 70s, lo que hace que con cada obra los públicos reflexionen sobre ello, para buscar una identidad nacional y cuestionarse sobre lo que están recibiendo. Un ejemplo de eso puede ser su obra, posiblemente la más conocida, *Colombia coca cola* (1976), en la que sobre un fondo rojo escribió la palabra Colombia con la tipografía característica de Coca cola, probando con ello el poder de la publicidad ya que a pesar de que la palabra es Colombia, el fondo y la letra remiten al refresco.

expresidente y al gobierno como institución, la cual tiene un peso importante dentro de la población.



6.- Antonio Caro. *Cabeza de Lleras*, 1970. (Fotografía tomada de: <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/antonio-caro-el-arte-como.html>).

Si bien los tres artistas crearon obras que se enmarcan en el Pop por su crítica a los medios de comunicación, a la producción en masa, también tienen la particularidad de que hacen una crítica a la política que impera en el momento.

Con estos ejemplos podemos afirmar:

1. Como anteriormente se mencionó, no hay un estilo característico en las obras de los artistas catalogados como Pop. Ninguno hizo obras parecidas a las de sus contemporáneos a pesar de haberlas realizado en los mismos años, pero en general todos tomaron el concepto de cultura de masas y capitalismo para proponer, desde la visión latinoamericana, una crítica.
2. El trabajo de González y Gutiérrez no puede compararse con las obras de sus contemporáneos, ya que además de utilizar diferentes técnicas, las temáticas son distintas. Si bien Caro hace una crítica a un personaje político como también lo hiciera González, las herramientas no son las mismas. En

general, con los autores latinoamericanos antes mencionados, las temáticas varían porque los contextos de cada país son diferentes y responden a realidades diversas para cada uno de ellos.

Al realizar la búsqueda de textos sobre el Pop creado en Latinoamérica, tenemos pocos resultados. Los autores que escriben sobre la producción en América, fuera de Estados Unidos, lo hacen solamente recalcando la influencia que dicho país tuvo sobre los demás, sin ahondar sobre las diferencias que existen entre las obras producidas en los diferentes países del continente.

Dentro de estos textos consideramos relevantes los escritos de Oscar Masotta, que estudió el Pop con obras en movimiento, como los happenings, a los que describió como: “Arte de los medios de comunicación de masas”,<sup>26</sup> además de que reafirmó la definición del Pop como arte de la cultura popular, por lo tanto un arte popular, que mezcla imágenes con objetos, con lo que se crea así un nuevo realismo.

De la misma manera están los textos de Natalia de la Rosa que insertan al Pop como consecuencia de la crisis mundial, la cual hizo que países del llamado Tercer Mundo tuvieran una nueva colonización, pero ahora por medio del arte. De la Rosa explica que las obras realizadas en Latinoamérica “reaccionan a una condición extrema del capitalismo al reclamar una alternativa en que la teoría, así como el arte, buscan fundirse con la vida. El objetivo fue modificar las condiciones

---

<sup>26</sup> Oscar Masotta, *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte en los medios en la década del setenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2004), 349. El autor dice en una nota al pie que el término fue creado por Roberto Jacoby y que lo considera como el arte más revelador de la época.

de dicho modelo económico instauradas en este continente”.<sup>27</sup> De esa manera se escapaba a la colonización que menciona, ya que las propuestas Pop latinoamericanas estaban cargadas del pensamiento local y con ello expresaron, desde sus países, los sentimientos de cada uno hacia la situación mundial.<sup>28</sup>

El Pop latinoamericano y, de manera específica, el colombiano, tiene características propias, pues el contexto y los públicos a los que se dirigió difieren mucho de la producción de Inglaterra y Estados Unidos. Como más adelante se analizará, la producción colombiana es muy específica, pero no hay que dejar de señalar que su formación académica siguió presente de alguna u otra manera. Si bien la pintura histórica ya no se realizaba tal como la conocemos, el Pop retomó la temática para realizar su crítica política.

Muy posiblemente los temas catalogados como “históricos” rescatados por el Pop no son referentes al pasado, podemos intuir los artistas pensaron en el futuro para que las historias contadas quedaran como referente. Un ejemplo de ello son las obras de Beatriz González y de Sonia Gutiérrez.

---

<sup>27</sup> Natalia de la Rosa, “Los escritos sobre el arte pop en América: entre la crítica y la teoría”, en *Pop América. 1965-1975*, 169.

<sup>28</sup> Siguiendo con la idea de Natalia de la Rosa sobre la nueva alternativa del Pop podemos mencionar algunas exposiciones actuales: 1.- *International Pop*, organizada por el Walker Art Center en 2015. Dicha muestra narraba el surgimiento global del Pop, en el periodo de 1950-1970 en la que se presentaron 140 obras de artistas de 14 países, entre ellos Reino Unido, Brasil, Argentina, Alemania y Japón, en la que se buscó redefinir el concepto, verlo más como una sensibilidad que como un movimiento artístico. 2.- *Pop America 1965-1975*, presentada en Nasher Museum. Incluyó 100 obras de artistas de diversos países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Puerto Rico y Estados Unidos. En ella se buscó presentar la neutralidad política del Pop, vinculado a la protesta social, los movimientos de justicia y los debates sobre la libertad. Y como propuesta alterna a International Pop, el museo Tate Modern presentó, en el mismo año, *The World Goes Pop*, que incluyó artistas de Grecia, Irán, Libia, Cuba, entre otros, además de haber incluido artistas femeninas que habían estado ausentes. Buscaron con la muestra ir más allá del canon al ignorarlo, contrario al Walker Art que lo reformó desde la visión inglesa. Para ampliar información visitar: <http://caareviews.org/reviews/2835#.XoWLGepKjIV> y *Pop América* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2018).



## Las artistas: Beatriz González y Sonia Gutiérrez

Sobre los datos biográficos de cada una de ellas es importante señalar que, como anticipamos, sobre González hay infinidad de libros y catálogos que describen, de manera extensa, su trayectoria y vida, pero, en el caso de Gutiérrez, existe poca información, pues básicamente sólo mencionan su lugar de nacimiento, dónde realizó sus estudios y algunas de las exposiciones en las que participó durante el tiempo que vivió en Colombia.

Entonces, esta parte del trabajo tratará de equilibrar un poco estos datos, complementando los correspondientes a Gutiérrez, que serán relevantes para después entender las obras que presentaron durante las Bienales de Coltejer (1968, 1970 y 1972), espacios que son un parteaguas para el arte colombiano de la época, ya que es ahí donde se encontraron ambas artistas mostrando su obra a los públicos colombianos.

### Beatriz González Aranda

Pintora, historiadora del arte y crítica, nació en Bucaramanga, Santander, Colombia, en 1938. Estudió Bellas Artes en la Universidad de los Andes en Bogotá y grabado en el Rijksakademie van Beeldende Kunsten en Ámsterdam. Su primera exposición individual fue en 1964 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde expuso su serie sobre Johannes Vermeer.



7.- Beatriz González Aranda. (Fotografía tomada de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/beatriz-gonzalez>).

De acuerdo con el especialista Nicolás Gómez Echaverri uno de sus aportes principales en el campo de la plástica consiste en haber desarrollado y aplicado diversas estrategias pictóricas y gráficas que dieron pie a la aproximación y tratamiento de fuentes relacionadas con los medios de comunicación masiva, la cultura popular y el discurso político.<sup>29</sup>

Su obra se caracteriza por ser muy variada, en sus inicios su producción pictórica incluyó composiciones con figuras realistas y muy proporcionadas, pero posteriormente comenzó a trabajar con colores planos y vistosos, utilizando las notas periodísticas como fuente de inspiración.

Con el paso del tiempo, cambió su técnica de representación, dio paso a creaciones en la que los soportes eran enseres domésticos, con lo que dio pie a sus pinturas-esculturas, que en un principio la crítica y los estudiosos de arte no

---

<sup>29</sup> Nicolás Gómez Echaverri, "Selección de obras de la colección del Banco de la República. Colombia y el Arte Pop." <http://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/gonzalez.html>

supieron cómo catalogar, ya que no sabían si eran muebles de uso o esculturas. De acuerdo con la crítica María Cristina Laverde Toscano: “Particularmente esta etapa gonzaliana se asimila a lo menos refinado, al gusto barato y dulzón y por ello a sus obras se les considera kitsch”.<sup>30</sup>

A medida que avanzó su carrera, González Aranda se dio cuenta de la intersección entre las antiguas pinturas maestras y su significación en los países llamados del Tercer Mundo, como Colombia, donde estas imágenes son omnipresentes en los medios de comunicación y son populares entre muchos sectores de la sociedad,<sup>31</sup> en relación con aquellas que son conocidas como las obras maestras del mundo del Arte y que gracias a la difusión masiva de las mismas se reproducen de diversas maneras. Como por ejemplo, su obra titulada *Nací en Florencia y tenía veintiséis años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* (1974), la cual representa a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci (1452-1519) en un perchero de madera.

En los años 80 se asumió como artista política, ya que ocurrieron varios acontecimientos que la llevaron a no quedarse callada ante la situación prevaleciente en Colombia; uno de los más relevantes fue la toma del Palacio de Justicia, por el M-19, en la que perdieron la vida muchos civiles, lo cual la hizo levantar la voz por medio de su trabajo.

---

<sup>30</sup> María Cristina Laverde Toscano, “Desplazamientos, decisiones y tránsitos en la obra de Beatriz González”. En *Nómadas* 10 (1999): 117. [Fecha de consulta: 4 de mayo de 2019] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274010>

<sup>31</sup> *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum, University of California, Los Angeles, Getty Foundation, 2017), 328.

Su producción artística es muy vasta y se tiene registro que existe obra fechada desde 1948 hasta el 2018. Los objetos conocidos como “muebles” fueron producidos durante 10 años, desde 1970 hasta 1980. Es importante puntualizar la fecha, ya que posteriormente analizaremos algunos de ellos.

### Sonia Gutiérrez Pulido

Nació en Cúcuta, Santander, Colombia, en 1947. Estudió pintura en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, en 1962, el mismo año en el que se matriculó participó en su primera exposición colectiva, en la cual obtuvo una Mención de Honor. Continuó sus estudios en el Atelier 17 del Instituto Hayter de Paris.<sup>32</sup>



8.- Sonia Gutiérrez Pulido. (Fotografía tomada de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists>).

---

<sup>32</sup> *Cinco pintores vinculados a la UIS* (Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 1985), s/p.

Durante los años sesenta tuvo participación en varias exposiciones, entre ellas: el Salón Cano y el Salón 10 de Mayo, de la Universidad Nacional en sus ediciones de 1963, 1964 y 1965. En la edición VII del Salón Cano obtuvo Mención de Honor.

Para la edición del X Salón Cano, obtuvo el Primer Premio de Dibujo, así como el Cuarto premio en el III Concurso Nacional de Pintura Croydon del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Tuvo participación en los Salones de Artistas Nacionales organizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Su participación en varias exposiciones en la capital colombiana logró que la crítica la mencionara como una de las artistas más prometedoras del país. Sin embargo, fue hasta 1967 que tuvo su primera exposición individual, en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional de Bogotá.

Al año siguiente se consolidó, no sólo por el sinfín de exposiciones colectivas en las que participó, sino por su intervención en la I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer en Medellín, la cual la proyectó para exponer fuera de Colombia y para participar en la Galería de Marta Traba (1930-1983), quien en su momento dijo que su trabajo “revela una nueva visión de Colombia, similar a la que tenían los Beatles [y] los hippies”<sup>33</sup> en el ámbito internacional.

En los años 60, su obra se caracterizó por representar mujeres sin rostro, las cuales se encontraban en ambientes cotidianos, los colores que utilizaba eran vivos, los contornos gruesos, lo cual hacían resaltar las figuras y las texturas de los accesorios que representaba. Ese tipo de estética Pop la caracterizó en esa década

---

<sup>33</sup> *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, 329.

e hizo que la crítica de arte Gloria Valencia Diago<sup>34</sup> la llamara “go-go de pies a cabeza”<sup>35</sup>

A partir de los años 70, tanto en su pintura como en sus grabados, conservó las mismas características estilísticas, pero dejó atrás los ambientes informales para dar paso a la crítica política. Las figuras que representó denunciaban actos de tortura o persecuciones. Las mujeres siguieron sin rostro, pero ahora los “accesorios” son lazos o telas que atan sus cuerpos. Como menciona el catálogo de la exposición *Radical Women (2017)*: “De esta manera, su trabajo representa una versión del arte Pop que se opuso a la banalidad del mensaje, optando más bien por comunicar un significado social y político”.<sup>36</sup>

Después de los años 80, ya no encontramos registro de ella o de su obra, dado que salió exiliada del país y consiguientemente también de la escena artística nacional.

La historiografía no menciona nada acerca del exilio, pero suponemos que se debió a las relaciones de su esposo, Hernán Motta Motta, a quien seguramente conoció en París, pues fue egresado de la Sorbona y fundador de la Unión Patriótica (UP)<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Intelectual y periodista, de las principales divulgadoras de la cultura en Colombia.

<sup>35</sup> *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, 329.

<sup>36</sup> *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, 329.

<sup>37</sup> Según datos de su página web La UP surge gracias al diálogo político entre las FARC-EP y el gobierno de Belisario Betancur (1984), lo cual dio paso a la creación de este movimiento político que incursionaría en las plazas públicas con la idea de consolidar, una apuesta política nueva, diferenciándose de las fuerzas políticas tradicionales, defendiendo principalmente los acuerdos de paz a los que venían dando a cuenta gotas entre las FARC y el gobierno y convertirse en la fuerza política que materializara la apertura democrática en un país cuya estrechez política no permitía otra visión sobre el manejo del Estado. [Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2019] Disponible en: <https://www.up.org.co/index.php/about-us>

La UP significó en muchas regiones de Colombia un cambio en las estructuras de poder. Hizo presencia y ganó puestos de poder en la administración local y generó un vuelco en las prácticas políticas más arraigadas. Sus gobiernos fueron caracterizados por la excelencia de su gestión, especialmente por la eliminación de la corrupción.<sup>38</sup>

Como partido político consolidado obtuvo puestos en muchos cargos gubernamentales en gran parte del territorio colombiano, desde su creación hasta 1996, en ese mismo año su actividad política fue disminuyendo, ya que siempre fue blanco de atentados, cada vez más visibles y con mayor número de víctimas. Año con año de manera sistemática fueron desapareciendo elementos del partido, en algunos casos se desconoce el nombre de las personas.

Entre los asesinados podemos mencionar a Manuel Motta Motta y Alberto Gutiérrez Pulido, cuñado y hermano de Sonia Gutiérrez, secuestrados y muertos en septiembre de 1987. Mes y medio después del asesinato, Hernán Motta fue amenazado de muerte por los paramilitares. “Hernán y otros dirigentes de la UP habían sido amenazados un año antes por medio de intimidaciones realizadas telefónicamente por los paramilitares al radio-noticiero Todelar de Santander, agregando que si no abandonaban la región y el país serían asesinados”.<sup>39</sup>

Fue entonces que Gutiérrez tuvo que salir del país. Pese a que su obra era una crítica a los asesinatos y torturas, muy posiblemente de miembros de la UP,

---

<sup>38</sup> Alejandra Gaviria Serna, “Introducción. UP: imágenes de un sueño”, en *Unión Patriótica: imágenes de un sueño* (Bogotá: Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, 2015), 6.

<sup>39</sup> “25 de septiembre de 1987, fueron asesinados Manuel Motta Motta y Alberto Gutiérrez Pulido” [Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2019] Disponible en: <http://telesantander.com/manuel-motta-motta/>

aparentemente no fue blanco de amenazas o críticas. Cabe aclararse que no fue la única artista que tocó esos temas y al parecer fue un tema recurrente en la escena artística colombiana de aquel entonces. No conocemos con exactitud si los artistas registrados en el partido fueron amenazados o perseguidos, pero sí existen listados de artistas afiliados y que, con el exterminio, desaparecieron de la escena cultural.

Sin ser artista reconocida que formase parte de la Unión Patriótica, su vida estaba muy ligada al partido por los lazos familiares. Su exilio hizo que desapareciera de la escena artística colombiana, no sólo porque ya no estaba presente en las exposiciones, sino porque también dejó de ser tomada en cuenta en la historiografía nacional. Si bien, durante los años en los que estuvo activa, se habló muy poco sobre ella, al no estar viviendo en Colombia prácticamente fue borrada.

Podemos especular que la nula presencia de Gutiérrez en los libros se debe a que en Colombia dan mucho peso e importancia a los personajes que han participado en el proceso de cambio que han tenido a lo largo de los años. Nosotros pensamos que el nacionalismo colombiano se forjó por todos los actores que aportaron algo para que el país fuera mejor y tuviera una mejor imagen hacia el mundo. Al no estar dentro del territorio Gutiérrez se ve borrada porque no estuvo “luchando” con sus compatriotas, como lo hace González quien también visibilizó en sus obras las acciones que dejó la lucha armada. A pesar de que con su obra hizo denuncias importantes y mostró al mundo del arte lo que estaba pasando en su país.



Es por eso por lo que creemos que la historiografía no le ha hecho justicia, pese a que su obra fue señalada por la crítica como propositiva y de gran calidad pictórica. Pero su salida del país, por problemas políticos, le ocasionó ser borrada; como si para el medio artístico colombiano de la época haya sido muy relevante que la producción artística fuera creada dentro de Colombia para poder ser tomada en cuenta, olvidando por completo las posibles razones de su exilio y haciendo parecer que salió olvidando el país y sus conflictos; de igual manera, no conocemos textos que hablen sobre su producción, si es que existe, desde que salió del país. Al no estar presente simplemente es más fácil omitir su existencia a buscar elementos para rescatarla como artista prominente y destacada.

Ambas forman parte de lo que muchos críticos llamaron arte Pop colombiano, aunque en el caso de González, se niega serlo y, en el caso de Gutiérrez, no conocemos su opinión al respecto. Lo que es cierto es que ambas produjeron obras que las llevaron a formar parte del catálogo de artistas reconocidos en Colombia y ser consideradas dentro de los participantes de las Bienales de Coltejer, donde se presentaron los talentos nacionales e internacionales que proponían algo nuevo en el arte en ese momento.

### Contexto histórico en Colombia

A finales de los años 70 y principios de los 80 ocurrieron varios magnicidios en el territorio colombiano, los cuales no fueron esclarecidos en su momento. Eso mismo pasó con algunos delitos, llamados de cuello blanco, que sucedieron y que sin embargo nadie hizo nada por buscar y mucho menos juzgar a los culpables. Es por

ello por lo que la sociedad, en términos generales, estaba poco satisfecha con el Estado y con las instituciones.

Por otro lado, el narcotráfico iba tomando fuerza y poco a poco fue implicándose más en la política. En el caso de la provincia Orlando Fals-Borda explica que “en muchas regiones rurales existe una paz insegura, la paz del silencio cómplice, que se mantiene como cobra hipnotizando al campesino temeroso de variar el *statu quo*, temeroso, porque piensa que al hacerlo no irá hacia adelante, hacia la renovación revolucionaria o hacia el bienestar que ansía, sino que va a retroceder a los días de masacre y sufrimiento”.<sup>40</sup> Esto llevó a que muchas provincias se empobrecieran, que las poblaciones buscaran medios de sobrevivencia y que por lo mismo los habitantes salieran de ellas para tener mejores condiciones de vida.

Aquí nos hacemos la pregunta ¿es posible que las artistas que aquí estamos considerando dieran voz a los grupos que estaban siendo afectados por las guerrillas y que no tenían visibilidad en esos momentos? Ya que el tema de los refugiados fue de importancia internacional, en asunto de Derechos Humanos, pero desconocemos qué tan observado estuvo por los organismos internacionales.

Miguel Alfredo Maza nos dice que en estos años, “bajo el punto de vista criminalístico y sociológico el proceso de descomposición en Colombia es mucho más acentuado en el último decenio, atribuyéndose este declive a la irrupción del narcotráfico y fenómenos conexos, debido a que las secuelas de este flagelo

---

<sup>40</sup> Orlando Fals-Borda, *Introducción a la violencia en Colombia* (Bogotá: Hombre Editores, 2009), 167.

terminan agregándose a las derivadas de la actividad guerrillera y a posibles vacíos en el ejercicio del poder político, entre otros”.<sup>41</sup>

En este contexto podemos ver qué es lo que se hizo desde el arte, cómo esta problemática social se vio desde los ojos de los artistas, porque no sólo fueron González y Gutiérrez las que retrataron dichos sucesos, sino que existen otros más que por medio de su trabajo denunciaron y visibilizaron estas actividades que el Estado estaba dejando a un lado en su agenda, como por ejemplo Antonio Caro, Lucy Tejada Sáenz (1920-2011), o María Evelia Marmolejo (1958).

Durante la década de los 80 las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) se plantearon como objetivo conquistar las ciudades colombianas, por lo cual hicieron tratos con los narcotraficantes. Al mismo tiempo surgieron autodefensas, que junto a la incursión del gobierno por frenar estos hechos fue creciendo el problema y se pelearon por lugares en las provincias, sobre todo en las más cercanas a Bogotá, Medellín y Cali. Los campesinos de la zona fueron violentados y con ello se volvieron más pobres.

Las poblaciones rurales que formaban parte de la cultura popular, por ser noticia del día a día en las regiones donde el narcotráfico y la guerrilla imperaban sobre los gobiernos, fueron puestas en la escena del arte, en los recintos artísticos capitalinos a donde sólo llegaban las noticias de desplazamiento. Los agredidos por las guerrillas, que sólo aparecían en las notas rojas de los periódicos locales, se volvieron personajes que tuvieron “rostro”, en el caso del arte, cuando las artistas

---

<sup>41</sup> Miguel Alfredo Maza Márquez, “Causas y efectos de la realidad colombiana, 1980-1990”, en *En qué momento se jodió Colombia* (Colombia: Editorial Oveja Negra, 1990), 33.

los mostraron. Ejemplo de ello tenemos la obra *Y con unos lazos me izaron* (1977)<sup>42</sup>, de Gutiérrez.



9.- Sonia Gutiérrez. *Y con unos lazos me izaron*, 1977. Museo Arte Moderno, La Tertulia.  
(Fotografía tomada de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/y-con-unos-lazos-me-izaron-and-they-lifted-me-up-with-rope>).

Juan Pablo Aranguren Romero indica que “la mirada de larga duración sobre la violencia en varios países latinoamericanos se diluye en anacronismos o en el acotamiento de los periodos de estudio; ello permite hablar, como en el caso colombiano de la “violencia política”, del “periodo conocido como la Violencia”, de la “violencia reciente”, de la “violencia paramilitar” o de la “violencia estatal”, en una línea del tiempo bien delimitada”.<sup>43</sup> No indica una cronología para cada una de ellas

---

<sup>42</sup> Inspirada en el caso de la Dra. Olga López la cual fue secuestrada y torturada. En la nota del periódico donde se difundió el caso ella describe la manera en la que la trataron y eso sirve de inspiración para crear la pintura.

<sup>43</sup> Juan Pablo Aranguren Romero, *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: el escenario transicional en Colombia durante la Ley de Justicia y Paz* (Bogotá: CLACSO. Siglo del Hombre Editores, 2012), 79.

porque considera que con ello se daría una responsabilidad implícita, prefiere que todas sean anacrónicas para sólo hablar de memoria.

Es por esa razón que las obras generadas por diversos artistas durante estos periodos resultan muy diferentes, ya que debemos conocer su contexto y saber a qué tipo de violencia están representando o queriendo visibilizar.

También podemos retomar la periodización que hizo Álvaro Medina para la curaduría de la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948*,<sup>44</sup> la cual la dividió en: Bipartidista (comienza en 1947), Revolucionaria (comienza en 1959), y Narcotizada (desde mediados de los 80). El primer periodo se refiere a la violencia existente por motivos políticos; el segundo se inserta en el marco de los pleitos por derrocar al gobierno y el último, como su nombre lo indica, es la inserción de los carteles que desestabilizaron la estructura social y política.

Esta última es donde se insertan algunas obras de Gutiérrez que se describe a lo largo de este texto, ya que lo que representa es el resultado de la violencia generada por estos grupos, las torturas ejercidas por los guerrilleros, que también forman parte de este último periodo de violencia, la utilización de los cuerpos para mandar mensajes, como más adelante se explica.

#### La representación de la violencia en el arte colombiano

Como ejemplos de artistas que de igual manera realizaron obras con temas de violencia mencionaremos a: Nirma Zárate (1936-1999) y Clemencia Lucena (1945-1983), quienes realizaron obra gráfica, sobre todo grabado, durante el periodo

---

<sup>44</sup> Presentada en el MAMBO, Bogotá en 1999.

llamado revolucionario, donde los movimientos estudiantiles, obreros y campesinos tuvieron especial relevancia. Esta etapa tiene características diferentes a la posterior donde González y Gutiérrez refirieron a la violencia.

Lucena formó parte del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, por lo que su obra a partir de los años 70 representa a los personajes que forman parte de los movimientos obreros y las luchas campesinas, donde las mujeres tienen un papel fundamental. Al mismo tiempo también trabajó obras donde cuestionó los roles asociados a lo femenino en la sociedad. Al igual que Gutiérrez, reivindicó a las mujeres como parte de la vida cotidiana en la que participan activamente de muchas maneras. Para la creación de su obra retomó las noticias de sociales de algunos de los personajes y amplió los textos para descontextualizar la nota y poder criticar la imagen.



10.- Clemencia Lucena. *Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul*, 1970.  
(Fotografía tomada de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/preclara-dama-altisima-cifra-de-rancio-abolengo-y-vasta-cul-illustrious-lady-of-noble-birth-and-vast-cul>).

Por su parte, Zárate, se enfocó en representar problemas sociales, dando relevancia a la vulnerabilidad de los niños y niñas, por lo cual en varias obras vemos a niños en situaciones poco favorables o sufriendo algún tipo de violencia. Al igual que

González, toma las imágenes de los periódicos para realizar serigrafías, pero además agregó más elementos para dar más peso a la imagen principal.



11.- Nirma Zárate. *Ocho intoxicados*, 1971. Proyecto Bachué.  
(Fotografía tomada de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/ocho-intoxicados-eight-poisoned>).

Para el caso de las obras de Gutiérrez podemos pensar que las mujeres que representó formaron parte de un grupo de individuos a los cuales estar en las zonas de conflictos armados en las diversas regiones de Colombia les causó daño o en otros casos fueron víctimas por estar involucradas, de alguna manera, con la Unión Patriótica, por lo que la artista sirve como testigo, da voz a las víctimas que se encuentran en su obra.<sup>45</sup>

Si retomamos la obra *Y con unos lazos me izaron*<sup>46</sup>, la manera en la que se observa el cuerpo femenino, la posición de la figura y el detalle de los nudos de los

---

<sup>45</sup> Más tarde, 2020, el sociólogo y teórico del arte Elkin Rubiano dividió, para el caso colombiano, la definición de víctima muy específica, la cual se encuentra contenida en la Ley de Víctimas y tiene cuatro acepciones: 1.- Quien individual o colectivamente haya sufrido un daño. 2.- Por hechos ocurridos a partir de 1° de enero de 1985. 3.- Como consecuencia de infracciones al derecho internacional humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de derechos humanos. 4.- Ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. En: Elkin Rubiano, "El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia" En *Karpa 8* (2015)

<sup>46</sup> Esta obra también se ha estudiado como caso de violencia doméstica que no puede denunciarse.

lazos que utilizaron para torturarla, observaremos las maneras de violentarla y cómo la artista funge como “testigo” de los hechos.



12.- Sonia Gutiérrez. *Paso a la vida*, 1986.

(Fotografía tomada de: <http://www.ventarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=7253&pest=busqueda>).

En las obras de Gutiérrez, los cuerpos juegan un papel importante, no sólo por el hecho de ser la herramienta para comunicar el mensaje, sino porque al no tener rostro, dan la pauta para también involucrar al público que las observa y poder pensarse como víctimas. En *Paso a la vida* (1986) aparece una mujer y un hombre, ambos atados de pies y manos, pues en palabras de Rubiano “el cuerpo, así como los elementos que propiciaron la masacre y el dolor, tienen, como el testimonio, una potencia de decir en medio de la impotencia del decir”.<sup>47</sup>

Gracias a esta manera de reconstruir las formas de tortura, también se construye un relato de la memoria, en el que la muerte sirve como vínculo entre las víctimas y los públicos para compartir el duelo o para sentirse identificados y en algunos casos, para pensarse como posibles víctimas.

---

<sup>47</sup> Rubiano, *Karpa 8* (2015)



La relación del cuerpo con la violencia, como lo explica Silvia Johana Silva-Cañaveral, no sólo es “considerado como elemento inmediato sobre el que recae la violencia sino también como imagen, es el lugar en el que se reafirma la experiencia del dolor y la superficie sobre la cual se escribe la historia”.<sup>48</sup>

El cuerpo es el elemento más importante en la obra de Gutiérrez, no sólo cuando pintó escenas cotidianas, sino que se vuelve más relevante cuando las figuras están teatralizadas con elementos de tortura. Causan más impresión por el hecho de no aparecer los rostros, pues, aunque no tienen expresión, transmiten mucho a través del cuerpo.

En esas obras, la artista transforma el cuerpo en un mensaje para comunicarse con el Otro, el espectador distante a la violencia, al que le muestra la realidad. Lo utiliza como elemento de crítica y como vínculo para dar a conocer su punto de vista sobre la tortura que se llevaba a cabo en ese momento.

### El Pop en las obras de Beatriz González y Sonia Gutiérrez

En el camino a la modernidad, América Latina ha explorado con distintos estilos artísticos internacionales y ha buscado alternativas para construir su propio estilo. En algunas oportunidades ha adaptado los movimientos llegados desde el exterior y en algunos otros ha intentado decolonizarse incorporando temas derivados de sus propios problemas sociales, económicos, políticos y culturales.

---

<sup>48</sup> Sandra Johana Silva-Cañaveral, “La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte”, en *Nodo* 13 (Juno-diciembre 2012), 47.

Uno de los casos más significativos en este sentido, fue la singular apropiación de la estética Pop. Dicho estilo, como señalamos más arriba, hacía referencias directas a los medios de comunicación masiva y a sus múltiples influencias sobre la vida de toda la gente.

Pero ¿podemos hablar de Pop en América Latina? Si bien la gran influencia del Pop norteamericano no puede negarse, ¿qué podemos decir de lo realizado, específicamente, en Colombia?

La cultura de consumo masivo es una de las características sociales que influyeron más fuertemente en el movimiento Pop. Pero ¿qué sucede entonces con los países que proporcionan las bases para crear dichos bienes de consumo, por ejemplo, la materia prima, y que, sin embargo, no tienen suficientes recursos económicos?

González y Gutiérrez, tomaron las fotografías y notas de periódicos como inspiración para su trabajo, cosa que no era nuevo en el Pop, ya que anteriormente Warhol había tomado imágenes de figuras icónicas, como Elizabeth Taylor o Marilyn Monroe, para hacerles un tributo o para criticar el modo en que estos personajes se convirtieron en objetos de consumo y fanatismo. De la misma manera, es que nuestras artistas realizaron su trabajo; buscaron un tipo de fotografía específica para de ahí tomar el modelo que representaron. Sin embargo, más que eso, el fin era examinar la historia que querían visibilizar, como es el caso de los desplazados a

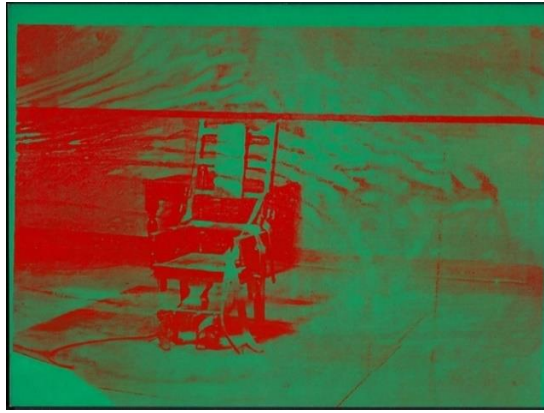
causa de los conflictos armados, por lo cual podríamos decir que su cometido fundamental fue lo político.<sup>49</sup>

Dicho lo anterior, es posible observar las diferencias o similitudes que existen en las obras de arte realizadas en Estados Unidos o en América Latina, en este caso en Colombia. Si bien ambas artistas llevaron los mismos procesos en su producción artística, los fines fueron completamente diferentes. No es lo mismo visibilizar la imagen que se reproduce en todos los medios masivos, que aquellas que son locales – provincia – y que además funcionaron como crítica a las políticas nacionales que pusieron atención a los asuntos que sucedían fuera de la capital colombiana.

Warhol con *Big Electric Chair*, (*Silla Eléctrica Grande*), 1964, criticó la pena de muerte, realizada de esa manera en los 60, para denunciar cómo la sociedad banaliza la práctica, utilizando colores vivos en una imagen muerta, en el sentido de que es una fotografía en blanco y negro, que representa la silla inerte. La imagen, de por sí violenta, se vuelve más agresiva al querer mostrarla como cualquier otra obra de productos de consumo.

---

<sup>49</sup> Otra de las razones por las cuales Warhol realizó las fotoserigrafías de estos personajes es porque quiso explotar el poder del cine de Hollywood, para posteriormente comenzar a filmar sus propias películas. Mark Francis sugiere que las crónicas de sucesos diarios las asociaban con el glamour y a su vez con la muerte, ya que comenzó a reproducir imágenes de personajes famosos después del accidente de Jackson Pollock. Si lo pensamos de esa manera, tanto Marilyn Monroe, James Dean fallecieron de maneras violentas y Jackie Kennedy presenció el asesinato de su marido John F. Kennedy. Por lo que podríamos sugerir que estos personajes fueron parte de un tributo, sino crítica al deterioro social cada vez más normalizado. Retomando a Mark Francis, “Pantallas de hoja de oro, pantallas plateadas, luz blanca, sombras negras: Andy Warhol y su tiempo”, en *Andy Warhol* (México: CONACULTA, Landucci Editores, 1999), 22-24.



13. - Andy Warhol. Big Electric Chair, 1967. Art Institute Chicago.  
(Fotografía tomada de: <https://www.artic.edu/artworks/229360/big-electric-chair>).

Los artistas contemporáneos, sobre todo fotógrafos, mostraban en los periódicos o revistas imágenes que ocurrían en la capital o ciudades grandes de Colombia, en cambio Gutiérrez y González buscaron visibilizar a los grupos que fueron afectados por las guerrillas, que no aparecían en los medios masivos, sino en los periódicos más locales, los cuales mostraban las notas que día a día surgían por las movilizaciones forzadas. En las grandes urbes este tipo de notas no aparecían en los diarios porque por mucho tiempo no se visibilizó el problema de los desplazados. Cuando las ciudades, en específico Bogotá, los recibieron y sufrieron los primeros atentados, fue cuando el problema llegó a los organismos internacionales de derechos humanos.

Al respecto Sergio Delgado Moya nos dice que:

La desfiguración en el arte pop de América es un acto de afrenta y a la vez de acogida a la imagen encontrada, a las páginas de sucesos de los diarios y al cliché... el acto de desfiguración no implica que las figuras de las cuales se apropian las obras (figuras históricas y religiosas, figuras de la cultura popular y comercial) dejen de ser reconocibles, son que las presenta por aquello que se han convertido: clichés. La manera en que la desfiguración afecta a las imágenes populares e icónicas, el orden en que se apropia de ellas y las interviene, pertenece a un espectro más

amplio de la cultura visual que incluye a la alta cultura, pero solo como un segmento, y no necesariamente el más interesante.<sup>50</sup>

Pero no podemos encasillar el trabajo de nuestras artistas a esta definición, porque si bien se apega a la descripción que se hace, no refleja un tema cliché, no representa figuras históricas, menos las de Gutiérrez (porque no pinta los rostros). Las imágenes fueron populares, pero sólo en los lugares a donde llegó el periódico que las mostraba, ya que replicaban las noticias; no fue así en el resto del país, no por lo que representaron, sino por la manera en la que llegaron a Bogotá.

González buscó en su obra asimilar la realidad contemporánea de violencia que sucedía en el país, la llenó de ironía y sarcasmo para que la situación no se tomará como burla o simplemente una manera banal de ejemplificar los hechos. Lo cierto es que, al decidir hacer este tipo de trabajos, donde las personas que pintaban fueron parte de un proceso histórico, volvió más sombría su paleta de colores. Siguió utilizando figuras planas, las fotografías de periódico, pero cambió su paleta de colores vívidos y chillantes a otros más apagados. Un ejemplo de ello puede ser la obra *Mantegna 90* (1990).

---

<sup>50</sup> Sergio Delgado Moya, "Profanación, deformación y desfiguración", en *Pop América. 1965-1975*, 183.



14.- Beatriz González. Mantenga 90, 1990.  
 (Fotografía tomada de: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/949>).

Contrario a lo que hizo González, Gutiérrez decidió seguir pintando figuras sin rostros, no hizo retratos de la gente violentada (como los desaparecidos), pero sí representó sus cuerpos torturados, como lo muestra en *Magdalena Medio* (1977)<sup>51</sup>, por citar una de sus obras.



15.- Sonia Gutiérrez. *Magdalena Medio* (del Portafolio Graficario de la Lucha Popular en Colombia), 1977.  
 (Fotografía tomada de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/etiquetas/campo-trav%C3%A9s?page=1>).

<sup>51</sup> Grabado que lleva el nombre de una región colombiana por la que fluye el río Magdalena, territorio en el que la guerrilla dejó muchas pérdidas y desplazados. En la obra se pone como “ejemplo” el resultado de la lucha popular en Colombia.

Al querer buscar similitudes o diferencias entre el trabajo de las colombianas y el de Warhol, con el ejemplo arriba citado, *Big Electric Chair*, podríamos decir que, si bien los tres tomaron una imagen que representa la violencia y lo que significa hacerlo, en cierta manera adecuan la imagen y, al hacerlo de manera repetitiva, le dan más fuerza al discurso de hacer notar el problema, criticando las políticas públicas de sus respectivos países.

Quizá Warhol realizó las series pensando en captar la atención y provocar así algo en los espectadores, ya sea rechazo o, al menos, que sus obras fueran comentadas. En cambio, las colombianas no hicieron las series buscando sólo la provocación artística de los espectadores, sino que el público conociera los acontecimientos que se estaban dejando fuera de la agenda del gobierno, quien no visibilizó a todos los desaparecidos, violentados y torturados de la guerrilla. La diferencia podría ser los personajes representados, Warhol con personajes mundialmente reconocidos y ellas con personas que nadie conocía más allá de sus pueblos. Como ejemplo de este tipo de obra tenemos la serigrafía de Beatriz González titulada *1/500* (1992).<sup>52</sup>



16.- Beatriz González. *1/500*, 1992. Colección Beatriz González.  
(Fotografía tomada de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/1500-ap3621>).

---

<sup>52</sup> Serigrafía sobre papel de algodón que se compone de 500 ejemplares. Tomado de una nota del periódico *El Tiempo*, en la que menciona que la región del Río Magdalena es un lugar desolado y en ruinas.

## La Bienal de Coltejer en Medellín

En 1968 se realizó la llamada *I Bienal Iberoamericana de pintura Coltejer*<sup>53</sup>, que más adelante, en 1970 y en 1972, tomó el nombre de *II y III Bienal de Arte Coltejer*. Sus primeras ediciones se realizaron en las instalaciones de la Universidad de Antioquía y en centros de convenciones para después mudarse de manera definitiva al Museo de Arte de Medellín.

Para nuestro estudio esta Bienal es de gran relevancia, ya que en sus tres ediciones participaron González y Gutiérrez. Este hecho no sólo es importante porque sus obras se encuentran juntas en una exposición, sino que fue un evento que sirvió de parteaguas para la difusión de la obra de ambas, sobre todo de Gutiérrez.

### Historia y objetivos

En el discurso de inauguración de la *I Bienal*, el 4 de mayo de 1968, Rodrigo Uribe Echavaria<sup>54</sup> refiere como meta del evento de arte: “popularizarlo, divulgarlo entre nosotros, estimular a los artistas, confrontar al público varios aspectos plásticos para facilitarle el equilibrio de una verdadera integración personal”.<sup>55</sup> Dichos objetivos se cumplieron porque tuvieron buen recibimiento por parte de los artistas, tanto nacionales como internacionales, así como de los espectadores.

Dicha bienal fue un peldaño para que se mostraran los artistas locales, no conocidos y reconocidos, aquellos que iban emergiendo o que tenían una carrera

---

<sup>53</sup> Toma el nombre de la textilera Coltejer, la más grande de Medellín, cuyo presidente fue apasionado del arte y junto a su cuñado deciden celebrar los 60 años de la empresa con un evento de arte, el cual tuvo vigencia seis años y colocó a Colombia en un lugar privilegiado en el mundo.

<sup>54</sup> Presidente de la empresa textilera Coltejer.

<sup>55</sup> *I Bienal iberoamericana de pintura Coltejer* (Medellín: 1968), 6.



consolidada, como Fernando Botero (1932), por poner un ejemplo. González había expuesto en varias ocasiones y su trabajo ya era reconocido. Gutiérrez tenía pocas exposiciones en su haber y pocos críticos hablaban sobre ella.

La primera Bienal presentó artistas que en su obra manifestaban, de cierta manera, lo que estaban viviendo en su época, reflejaban su tiempo. Esta fue una de las características que pidieron los organizadores, para que los espectadores pudieran comparar las obras realizadas dentro y fuera de Colombia, con ello buscaron que observaran una coincidencia en las manifestaciones de arte, así como poder observar que en Latinoamérica no se “pensaba” igual que en otros lados, que existían diferencias con los países europeos o con Estados Unidos.

Sobre ello el crítico de arte francés, poeta y ensayista Jean Clarence Lambert, quien fungió como juez de esta primera edición, relata:

La grandeza de la cultura europea se ha alimentado de todo cuanto aporte externo ha podido integrar y estilizar a lo largo de los siglos, la época moderna ha visto esta cultura abrirse nuevamente hacia posibilidades vertiginosas de renovación: América Latina tiene por ello un papel determinante... Una América que desde ahora sabe definir su presente, a su vez factor de un futuro que sea determinante para todos.<sup>56</sup>

Por sus palabras podemos deducir que se notaba cierta diferencia entre lo producido en Latinoamérica y el resto de los países participantes, pero hace énfasis en que los artistas sabían lo que necesitaban para poder abrir su panorama, al reconocer las condiciones que les presentaban y que podían estar a la par de cualquier otro artista.

---

<sup>56</sup> *I Bienal iberoamericana de pintura Coltejer*, 36-37.

Para la segunda edición, ya con el nombre de *Bienal de Arte*, se consideró que el evento no sólo fuera cada dos años, sino que además de realizarse la exhibición hubiera algo que se quedara en el tiempo y la memoria, que dejara algo tanto en los artistas como en los públicos, para mantener viva la llama del arte en Latinoamérica. Como el poeta colombiano Samuel Vásquez lo mencionó:

La actividad artística en Latinoamérica se ha caracterizado por la insularidad en que algunas artes nacionales se producen y por la carencia total de cuestionamientos del quehacer artístico. Sumado a esto la ausencia absoluta de medios – periódicos, revistas, etc.- que conecten las actividades culturales de los diferentes países, se hace inaplazable una acción realmente eficaz para combatir nuestro ya largo y absurdo aislamiento.<sup>57</sup>

La propuesta de la Bienal desafiaba a que el arte colombiano se produjera y se exhibiera al mismo nivel de cualquier otro, que fuera tomado en cuenta por los medios para que pudiera llegar a todos los públicos posibles, que sirviera de material didáctico para comprender los procesos históricos y que, gracias a su gran trabajo y calidad se pudiera visibilizar en otros países.

Por eso nos parece importante el paso de ambas artistas por las Bienales del Coltejer, ya que todos estos objetivos que se mencionaron influyeron en sus trabajos posteriores, además de que les dio la oportunidad de exponer en el extranjero tras participar en ellas.

En las publicaciones relacionadas con las bienales no se habla puntualmente de los artistas que participan. No son catálogos comentados, sino que contienen

---

<sup>57</sup> *Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. II Bienal de Arte Coltejer* (Medellín: la Colina, 1971), s/p.

textos de los jueces o los curadores y del director de la Bienal, así como fotografías de algunas obras.

Pero en la segunda edición, Vicente Aguilera Cerni<sup>58</sup>, hizo acotaciones sobre las influencias de los participantes; retoma la importancia de retomó las “sugerencias” externas para crear estilos personales propios y se refirió específicamente a González, expresando que:

innegablemente arranca de ciertos presupuestos del Pop. Pero en lugar de mimetizarse en él, de repetir ciertos lugares comunes, ha ido ahondando en cierta condición muy nuestra. De ahí que su obra se haya ido enriqueciendo paulatinamente, adquiriendo ese acento característico de todo gran artista. Y que por esta causa sea hoy uno de los nombres más importantes, una de las obras más definidas del arte colombiano actual.<sup>59</sup>

Al tomarla como ejemplo del ejercicio de apropiación y creación propio de los latinoamericanos, Aguilera Cerni nos pone a pensar sobre la importancia del trabajo de González, no sólo en las bienales, sino dentro del movimiento artístico del país. No podemos asegurar que fue su trayectoria la razón por la que despuntó, posiblemente también influyó que Traba realizó críticas a su trabajo. Lo cierto es que se trata de una artista que ha trascendido hasta la actualidad por su trabajo.

La última Bienal patrocinada por Coltejer se realizó en 1972 y el número de artistas invitados a ella aumentó. Se pensó que sería la edición en la que se consolidaría la Bienal, pero para el siguiente año, la empresa textil que la patrocinaba ya no pudo hacerlo y tuvieron que cambiarle el nombre, así que el impacto ya no fue el mismo, hasta que finalmente desapareció.

---

<sup>58</sup> Crítico de arte, ensayista y académico de la ciudad de Valencia, España.

<sup>59</sup> *Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. II Bienal de Arte Coltejer, s/p.*

El presidente de la Bienal, Uribe Echavarría, en la introducción del catálogo de la *III Bienal* se mostró entusiasmado sobre su futuro, al decir que era el evento “de mayor jerarquía artística y tiene doble significado: su valor intrínseco en el campo espiritual, creativo y estético, y la expresión del criterio con que la moderna empresa privada entiende sus obligaciones con los diversos sectores de la comunidad.”<sup>60</sup>

Pese a que, como mencionamos anteriormente, la participación de artistas nacionales e internacionales se acrecentó, el evento no pudo crecer más por los problemas con el patrocinador. Las Bienales de Coltejer dejaron antecedentes significativos para la realización de eventos de este tipo en Medellín y Colombia en general, ya que los puso en el mapa del arte.

En la edición de 1972 se vuelven a ver expuestas obras de González y Gutiérrez juntas. Aunque para esta edición González no presentó una pintura como en la primera edición, sino que exhibió uno de sus llamados muebles, los cuales realizó desde 1970.

Para esta edición se tenían contemplados cuatro rubros en los que se dividió la obra de los artistas participantes: arte figurativo, no figurativo, tecnológico y científico, y conceptual. Queda claro que se abrieron las puertas a otras propuestas con el fin de que los públicos conocieran otras formas de arte y que de una u otra forma se cumpliera el cometido de utilizar el foro como herramienta didáctica. Por otra parte, al invitar a artistas extranjeros con nuevas maneras de creación, también se incitó a los artistas locales a buscar otras formas de expresión, aunque más

---

<sup>60</sup> *Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. III Bienal de Arte Coltejer* (Medellín: la Colina, 1973), 7.

acordes con los temas colombianos, o como lo dijo Leonel Estrada:<sup>61</sup> "...ha correspondido a los colombianos dar testimonio de la calidad de su arte y ratificar que Colombia es tierra fecunda en creatividad artística."<sup>62</sup>

Gilo Dorfles<sup>63</sup>, quien fungió como juez en esa edición, se preguntó

si, en realidad, una de las tareas de la Bienal no debería ser más bien, en lugar de ofrecer un panorama del arte americano en conjunto (o sea incluyendo Estados Unidos y Canadá) limitarse a precisar la esencia de esa "latinoamericanidad", o sea, a subrayar esa decisiva distancia que hay en todos los órdenes entre esta América hispano-lusitana y aquella de origen anglosajón.<sup>64</sup>

La pregunta parece que fue la misma que se plantearon desde la primera realización de la Bienal, ya que desde su creación se buscó mostrar no sólo lo que se hacía en el mundo, sino que se conociera lo que se hacía en Colombia, en Latinoamérica, y que gracias al apoyo de la prensa, también se difundiera. Se tomaron como ejemplo otras bienales y ferias para realizar las de Coltejer, así como la forma de mostrar el trabajo artístico local e internacional.

Es ahí donde se insertaron González y Gutiérrez, en el evento de arte que mostró al mundo lo que se realizaba en Colombia. Las dos mostraron su obra, la cual de una u otra manera las dio a conocer en el mundo del arte, Gutiérrez porque a partir de ese momento comenzó a exponer fuera del país y González porque dio a conocer sus muebles, los cuales fueron de relevancia para el mundo del arte ya que mostraban algo diferente a lo que se veía comúnmente en el medio.

---

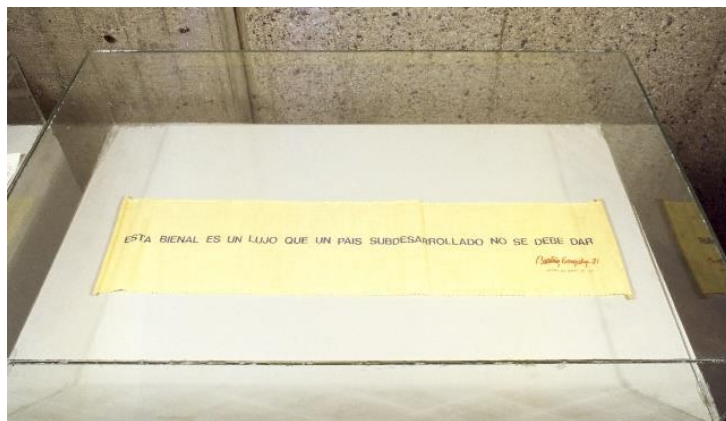
<sup>61</sup> Artista, poeta y crítico de arte plásticas en Colombia.

<sup>62</sup> *Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. III Bienal de Arte Coltejer*, 9.

<sup>63</sup> Crítico de arte, filósofo y pintor italiano.

<sup>64</sup> *Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. III Bienal de Arte Coltejer*, 12.

La *IV Bienal* en Medellín se realizó a partir del 15 de mayo de 1981, fue sufragada por la Cámara del Comercio, Suramericana de Seguros, Coltabaco, Fabricato y el Banco Comercial Antioqueño; sin embargo no tuvo el mismo tipo de organización que realizaba la textil Coltejer. En ese mismo año, los días 18, 19, 20 y 21 de mayo, y como contra propuesta a la Bienal, se realizó el *I Coloquio Latinoamericano de arte no Objetual y urbano*, presentado en el Museo de Arte Moderno de Medellín.<sup>65</sup> Para ese año, González realizó la obra *Esta bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar* (1981)<sup>66</sup> la cual creó como crítica a la forma en la que la *IV Bienal* fue realizada y para señalar la falta de atención a los problemas sociales. Pero no queda claro en qué evento fue exhibida, se cree que fue en la *IV Bienal*, pero hay quien dice que fue rechazada en dicho evento.<sup>67</sup>



17.- Beatriz González. *Esta bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar*, 1981. (Fotografía tomada de: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1549>).

---

<sup>65</sup> El Catálogo razonado de Beatriz González indica que el Coloquio tuvo lugar en la Galería de La Oficina.

<sup>66</sup> El Catálogo razonado de Beatriz González indica que esta obra fue presentada en el I Coloquio de arte no objetual y urbano. Disponible en: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1549>

<sup>67</sup> Jorge Ruiz Díaz dice que el texto *El lujo de Medellín* de José Hernán Aguilar el autor termina el texto con la frase “Esta bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar” criticando la obra de González la cual indica fue rechazada en la bienal y posteriormente fue expuesta en la Galería de La Oficina. En: José Ruiz Díaz, “Alberto Sierra: Re-visión”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 1 (2017): 125 en: <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.09>

## Obras que dialogan en Coltejer

Como anteriormente lo mencionamos, ambas artistas estuvieron presentes en las exposiciones que se llevaron a cabo en Medellín y consiguientemente podemos especular que entre sus obras se estableció un diálogo artístico. Sus participaciones fueron de la siguiente manera: en la primera edición Gutiérrez exhibió su obra *Pintura Pop* (1968) y en esa edición González presentó la pintura *África adiós* (1968).



18.- Sonia Gutiérrez. *Pintura pop*, 1968. Colección Coltejer en comodato con el Museo de Antioquia.  
Fotografía de: Karla Gpe. Bustos Pérez.



19.- Beatriz González. *África adiós*, 1968. Colección Alonso Garcés Galería.  
(Fotografía tomada de: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/150>).

En ambos casos, las obras presentadas son nombradas por la crítica contemporánea como ejemplos de arte Pop. La obra de Gutiérrez, lo asume incluso en su título, y dicha adscripción estilística queda clara también por los colores planos y el tema, donde podemos observar la moda de la época, en la que los dos personajes femeninos representados usan minifalda y están ubicadas en un espacio interior.

La obra de González nos presenta la imagen de la reina Isabel II, tomada de una postal que le envió su hermana desde Londres. Nuevamente vemos los colores planos, pero ya no se trata de personajes anónimos, sino la de uno icónico de la época, pero, como Gutiérrez lo ha dicho, ella la “copia” por lo que le causa la imagen al verla, la expresión de la reina, la pose, el que aparezca en una postal, no tanto por ser un icono del momento, como le criticó Eduardo Serrano.



Se observa a la reina Isabel II sentada de tres cuartos de perfil con las manos juntas apoyadas en las piernas. Usa un vestido color amarillo y se observa que lleva una cinta en el pecho, así como una condecoración, un collar, aretes y una corona sobre la cabeza.

Sobre el arte Pop en González, en sus propias palabras, dice que ella no tuvo inspiración de Warhol o de cualquier otro artista Pop del momento, que más bien ella es colorista y retomó cosas propias de dicho estilo, pero que eso es diferente a ser copista del Pop americano e inglés.

Las palabras exactas que utilizó para desmarcarse de la influencia directa de Warhol y para aclarar quién era el crítico que insistía que su Pop provenía del artista estadounidense fueron:

Está en Eduardo Serrano. Los críticos construyen sus interpretaciones y no piensan que una pueda hacer cosas originales. Fue una construcción de ese crítico de arte. Porque ni Traba, que cuando hablaba de tres artistas *pop* en sus historias de arte en los que me incluye, aclara que nosotros somos artistas *pop* no porque hayamos salido de allá, sino porque se nos ocurrió aquí, porque es algo local que está en el aire. Pero el único que sigue insistiendo en que copié es Serrano. Entiéndase bien, copié, porque ni siquiera se establece una relación entre las obras.<sup>68</sup>

Ella menciona tres artistas, pero en realidad son seis los considerados por Traba: Salcedo, Beatriz González, Santiago Cárdenas, Teresa Cuellar, Sonia Gutiérrez y Ana Mercedes de Hoyos. Cuando Gutiérrez nombra a Serrano como el único que la compara con Warhol, puede ser por lo poco atinada que fue su crítica hacia la

---

<sup>68</sup> Juan Fernando Gutiérrez, "Beatriz González: en busca de la imagen perdida". *Códice: boletín científico y cultural del Museo Universitario* 14 (octubre 2013): 16.

artista, posteriormente tuvieron también problemas de trabajo que hicieron que rompieran relaciones.

No sólo podemos partir de estas dos obras para “comparar” la trayectoria de las colombianas, sino más bien es el punto de partida de las exposiciones en las que participaron ambas y a partir de ellas sobresalió su carrera. Porque como antes mencionamos, Coltejer fue trampolín para que Gutiérrez expusiera en el exterior y González fuera mucho más visible y con mayor difusión dentro del arte colombiano.

Traba, al referirse sobre el Pop de Gutiérrez, hizo un comparativo con lo que se observa en el Pop norteamericano, dijo que: “la pasión que siente Sonia Gutiérrez por las cosas es muy distinta a la que se advierte en las obras de los artistas norteamericanos. Mientras ellos registran el vocabulario común de los objetos comparables en la sociedad de consumo, las cosas que aparecen en las grandes telas de Sonia Gutiérrez son más íntimas y personales”.<sup>69</sup>

En su *Pintura pop*, aparecen dos mujeres, una de perfil y otra de frente, agachada, parada sobre un tapete y a lado de una silla. Observamos que las figuras femeninas no presentan rostro, visten ropa de moda y, además, los cuerpos y la silla tienen proporciones naturales. Pese a utilizar los colores sin texturas y los contornos gruesos podríamos pensar que existe cierto volumen en los elementos de la pintura; por el contrario, el tapete no tiene perspectiva y está totalmente vertical.

Posiblemente representó una reunión de amigas, en la que se observa la forma de vestir de la época, con ello también podemos interpretar que critica o

---

<sup>69</sup> Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Cali, Colombia: Museo La Tertulia, s/f), 219.

representa su consumo, la decoración y aunque no esté visible, también de la música y la manera de divertirse en los años 60, influenciada por lo que se consumía en los Estados Unidos. Es importante señalar que la mujer que aparece agachada, sobre el tapete y la silla, está enmarcada en un cuadro de otro tono blanco que, aunque no es muy visible, sí hace la separación del otro cuerpo y del fondo en general, con lo que destaca la figura erguida, la que parece que saldrá del cuadro.

No podemos dejar de mencionar que el arte Pop utilizó la figura humana y los personajes populares para hacer una crítica a la sociedad y para crear una nueva estética a partir de esos personajes que estaba representando. Podríamos pensar entonces que Gutiérrez presentó a estas mujeres para dar a conocer o crear una nueva estética de la forma de vida en Colombia.

En la segunda Bienal de Coltejer, Gutiérrez no participó, a pesar de haber obtenido mención honorífica en la primera edición. González colaboró por primera vez con sus llamados muebles, las obras presentadas fueron *Naturaleza casi muerta* (1970) y *Naturalismo muerto* (1970).



20.- Beatriz González. *Naturaleza casi muerta*, 1970. Colección del Museo de Arte Moderno, Bogotá. (Fotografía tomada de: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/570>).



21.- Beatriz González. *Naturalismo muerto*. 1970. Colección particular.  
(Fotografía tomada de: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/571>).

A partir de 1970, González comenzó una colección de muebles, la cual contiene camas, cunas, tocadores, mesas y otros objetos diversos de uso común, que en su mayoría, fueron característicos de las clases pobres de Colombia, lo que hizo interesante la reivindicación del mueble al convertirse en una obra de arte, la cual fue admirada, en un principio, por otro sector de la sociedad, el cual no utilizaba ese tipo de mobiliario y objetos y que, en su mayoría, decoró con réplicas de obras icónicas en la Historia del Arte o de personajes representativos en Colombia.

Su admiración por las obras clásicas del arte la llevó a crear una serie con la que relaciona la cultura popular y la identificación de la realidad latinoamericana, como lo observamos en los dos ejemplos que mostró en la segunda edición de la Bienal de Coltejer.

*Naturaleza casi muerta* es una cama de metal, que en la base tiene la representación del Señor de Monserrate, como era representado en la gráfica popular. Está realizado sobre una lámina y pintado con esmalte. Vemos al Cristo doliente, el cual parece estar dejando la cruz donde fue crucificado. Lleva un manto

en la cintura y una corona sobre la cabeza. La cruz aparece sobre lo que pudiera ser pasto, acompañada de rosas.

En *Naturalismo muerto*, la lámina en la que pintó la obra lleva un marco de metal, en ella representó la imagen de tres mujeres, las cuales se encuentran recogiendo algo de un campo color amarillo. Es un campo plano, donde al fondo parece haber algunos árboles. Aparecen las mujeres vestidas de largo, con el cabello recogido, y en poses de estar levantando algo o piscando. Al verla resulta claro que se inspiró en la obra de Jean François Millet (1814-1875), llamada *Las espigadoras* (1857), por lo que el naturalismo muerto del título aludiría al estilo histórico realista del siglo XIX.

González sustituyó parte del mobiliario con pinturas y con ello mostró una nueva lectura del arte clásico y religioso. Con ello buscó y encontró la manera de visibilizar la identidad latinoamericana, con la manera apropiarse de las obras y colocarlas en un contexto diferente ya que pensaba que el público latinoamericano, al recibir de manera distinta las obras clásicas, las interpreta de forma muy diferente al observarlas, sobre todo si los soportes son distintos a los originales.

Esto nos recuerda a Ernst Gombrich cuando hace referencia a la sociología del gusto, la cual indicaría cuándo y dónde se comienza a separar el arte de elite de aquello que no se considera como tal. Y dice que en esta sociedad “las pautas de la artesanía y la elección del material pueden llegar a ser tan esotéricas que escapen a la percepción del no iniciado.”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ernst Gombrich, *El sentido del orden* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980), 45.

En este caso, la elección de los muebles y de las imágenes que realizó, como anteriormente se mencionó, fueron tomadas de obras de arte clásicas en la Historia del Arte o personajes representativos en la historia de Colombia. Traba recopiló la información al respecto que dio González en una entrevista:

‘Los muebles que hago’ –ha dicho Beatriz González-, ‘son unas pinturas ceñidas en todo al arte tradicional, es decir, yo los realizo con pigmentos de color y con pinceles y represento algo que, aunque ya esté dado a través de fotografías o de reproducciones de obras de arte, es, al fin y al cabo, una representación –una representación de una representación-. A estas pinturas les coloco un gran marco, con alusiones sensibles a la pintura que enmarcan. Grandes marcos, como en la colonia, los altares marcos.<sup>71</sup>

Es con este tipo de obras que cuestionamos el Pop en González, si bien sigue utilizando los materiales que eran característicos en el movimiento, como lo son los esmaltes, así como también las planimetrías; la duda sobre catalogarlas como Pop la encontramos en la manera en la que quiere hacer la crítica a las imágenes representadas, al menos en estos dos ejemplos.

Pero no hay textos en los cuales Gutiérrez hable específicamente de cada una de sus obras, siempre lo hace de manera general. Con el Cristo del Monserrate podemos pensar que lo tomó como ícono de la cultura popular colombiana, así como representó a la reina Isabel II y a algunos presidentes. El Cristo es venerado en la ciudad de Bogotá, proponiendo la crítica de la imagen a la que los ciudadanos tienen o casi ya no tienen fe como la pueden tener con alguno de los otros personajes que pintó.

---

<sup>71</sup> Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977), 65.

Trabajó en su reinterpretación de las obras de arte, pensó que, si las obras de arte clásico llegaran a Colombia, la lectura que los espectadores hubieran hecho de ellas sería diferente a la que se hizo en Europa, ya que las condiciones de ambos continentes son diversas para comprender de la misma manera el arte. “Marta Traba se refirió a él instaurando el concepto de cultura marginal, el cual fue adquiriendo desde entonces el estatuto que hoy le corresponde”.<sup>72</sup>

Con los muebles, González intentó desacralizar la imagen, eliminó los discursos con los que en un primer momento fueron creados, pero también rompió con la barrera que tenía el arte culto y el arte popular; el primero de ellos vinculado al consumo de las clases altas. Podemos ver que el Pop aparece en la manera de difusión masiva que tuvieron las obras clásicas y que ella retomó para hacerlas llegar a las clases populares colombianas –por la utilización de los muebles de uso cotidiano.

Concluía Traba que: “En realidad, Beatriz González no ha intentado la desacralización del mundo sino del sistema concreto colombiano: son sus mecanismos los que quedan al descubierto, y sus pomposas y grandilocuentes referencias, rebajadas a mera categoría de soporte artístico. En tal sentido, el mayor mérito de la desacralización particular acometida por Beatriz González ha sido la de eliminar el discurso”.<sup>73</sup>

Para la tercera edición de la Bienal de Coltejer, ambas artistas coinciden. En esa ocasión González presentó la obra titulada *El peinador Gratia Plena* (1972) y

---

<sup>72</sup> Laverde Toscano, en *Nómadas* 10 (1999): 118. [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2019] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274010>

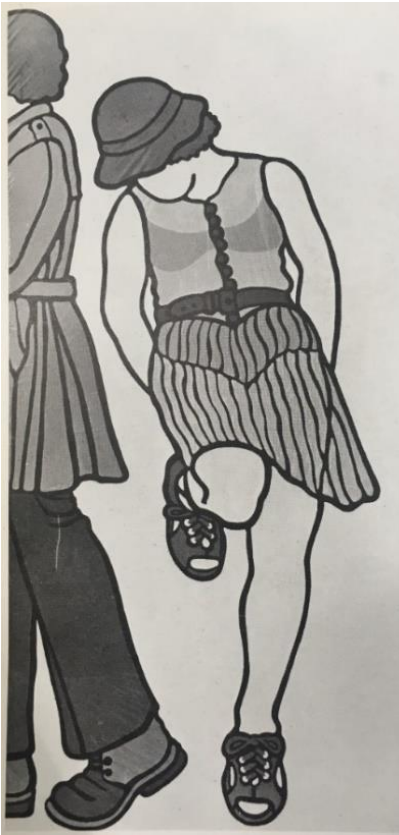
<sup>73</sup> Traba, *Los muebles de Beatriz González*, 58-59.

Gutiérrez *¿Cómo estás?* (1972), Gutiérrez continuó con sus muebles, mientras que Gutiérrez presentó otra obra que podemos considerar dentro de los “estándares del pop”.



22.- Beatriz González. El peinador Gratia Plena, 1972. Colección particular. (Fotografía tomada de: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/579>).





23.- Sonia Gutiérrez. *¿Cómo estás?* (detalle), 1972.  
(Fotografía tomada de: Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. III Bienal de Arte Coltejer. Medellín: la Colina, 1973).

González presentó un peinador que en lugar de tener un espejo tiene su versión de *La Virgen de la Silla* (1514) de Rafael Sanzio (1483-1520), en donde vemos a la Virgen cargando al Niño, mientras es observada por Juan Bautista. Por la técnica que utiliza y los colores, no se pueden observar los detalles que aparecen en la pintura original.

Gutiérrez no se alejó mucho de la obra que presentó cuatro años antes. Realizó una imagen de la vida cotidiana, en la que los personajes no presentan rostro. Vemos a una mujer de vestido y sombrero, tiene la cabeza agachada, recargada sobre un muro, con uno de los pies sobre él, ambas manos las lleva en

la espalda. A su lado derecho aparece la figura de perfil, posiblemente de un hombre, lleva pantalón y una gabardina. Simula ir caminando.

Podríamos especular que lo que quiso representar fue la indiferencia entre la sociedad, la cual ve pasar situaciones y muchas veces no opinan. También podríamos pensar que hizo una crítica a los problemas de pareja, que seguramente se modificaron con la nueva forma de relacionarse entre la sociedad. O simplemente fue una representación más de una acción de la vida cotidiana, donde sólo buscó mostrar la moda y las acciones de la época.

Lo cierto es que cuatro años después de la primera bienal donde ambas participaron, los discursos en su trabajo no cambiaron mucho. Gutiérrez presentó dos obras que bien podrían haberse realizado en el mismo año, mientras que González siguió con la representación de grandes obras de arte, de personajes o de obras icónicas, y lo único que modificó fueron los soportes.

### La actualidad de Beatriz González y Sonia Gutiérrez

Pensando en quién escribe la Historia del Arte podríamos remontarnos a Vasari (1511-1574), quien recopiló, a manera de biografías, a los artistas del Renacimiento y con ello comenzó a darlos a conocer para la posteridad, así como los trabajos que realizaron.

Si a partir de eso pensamos en cómo se escribe la Historia, podríamos proponer que la fortuna crítica de González sobre Gutiérrez se debe a las veces que ha sido nombrada en los diferentes textos, así como la infinidad de veces que

aparece en ellos su larga biografía. También podríamos imaginar que fue porque, bien o mal, los críticos siempre han hablado de ella.

Gutiérrez, como previamente lo dijimos, trabajó en Colombia algunos años y su producción no es muy basta. Desconocemos el número de obras que tiene ya que no cuenta con una retrospectiva o un catálogo donde indique el total de su producción.

Sobre el trabajo de González la crítica Carolina Ponce de León dice que:

A nivel formal, revelan el gusto que tiene por el espacio plano, y las imperfecciones tales como las figuras recortadas y sin volumen, producidas por los sistemas rudimentarios de impresión; a nivel temático, encuentra en ellas una iconografía que deja al descubierto las creencias, supersticiones y fetichismos de la imaginación colectiva colombiana. Su apropiación de fotografías y de las mitologías que envuelven surge de lo que ella distingue como «la alegría del subdesarrollo» una práctica cultural popular, generalizada, que consiste en piratear, reciclar y convertir todo el sistema cultural en un instrumento del *kitsch*. Beatriz González se apropia de esta práctica cultural como una estrategia que es a la vez crítica y poética.<sup>74</sup>

La primera parte de la cita puede hacer referencia a cualquiera de las dos artistas, ya que fue la manera en que trabajaron su obra. La apropiación de fotografías no la hizo Gutiérrez, ella fue más a las situaciones cotidianas de la sociedad, más a lo representado en los medios.

Luis Pérez-Oramas<sup>75</sup> explica que

en la obra de González, dentro de una economía de la *imagen circulante*, es decir, con imágenes tratadas en su valor de cambio, las cuales determinan su obra como lugar incesante circulación de imágenes —en donde no habría diferencia entre los motivos extraídos de las estampas fotocromolitográficas populares o los de los

---

<sup>74</sup> Carolina Ponce de León, "Beatriz González: la historia extensa de Colombia", en *Beatriz González: Qué honor estar con usted en este momento histórico* (New York: Museo del Barrio, 1998), 22.

<sup>75</sup> Poeta, historiador y curador de arte venezolano.

grandes maestros- al tiempo que implican también procesos de *silenciamiento* horizontal de la historia del arte...<sup>76</sup>

¿Podríamos aplicar el término de imagen circulante a la obra de Gutiérrez? Sí, si pensamos que se puede considerar, de igual manera, que sus obras son un lugar de circulación de imágenes de la vida cotidiana de la sociedad colombiana; no sólo recurriendo a las obras que presentó en las Bienales, sino también a las que posteriormente realizó con el tema de tortura a los desplazados en las regiones de conflicto.

En las pocas ocasiones que Traba se refirió a Gutiérrez mencionó que en su trabajo

la figura adquiere una consistencia intrascendente y divertida de objeto, de cosa real que se trastea de un espacio para otro sin esfuerzo y sin que se reconozca ninguna ley de composición como suficientemente respetable. Su trabajo está aún, como es lógico, muy relacionado con ambientes, modas y situaciones peculiares de la juventud actual; pero la frescura de esta obra exime de caer en el plagio o en la sofisticación.<sup>77</sup>

Pérez-Oramas hace referencia a Gadamer para explicar que

una imagen existe –independientemente de toda diferenciación estética- como manifestación de lo que representa” Toda imagen es –en algún momento de su vida- una identidad sofisticada, algo *que es y que no es* al mismo tiempo. Por extraño que parezca, las imágenes que *son y que no son al mismo tiempo y que en última instancia no son lo que representan* pueden transformarse en operadores de realidad, en generadores de objetos.<sup>78</sup>

Así las imágenes que fueron utilizadas por González toman otro sentido, otro cuerpo, cuando forman parte del mobiliario al que fueron destinadas. De la misma

---

<sup>76</sup> Luis Pérez-Oramas, “Beatriz González y Auras Anónimas”, en *Beatriz González* (España: Musée d’art contemporain de Bordeaux, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2017), 106.

<sup>77</sup> Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, 220.

<sup>78</sup> Pérez-Oramas, en *Beatriz González*, 128.

manera las imágenes que presentó Gutiérrez en su obra fueron operadores de realidad, en ella no importa el soporte, sino el discurso. Al principio mostró la vida cotidiana, la vida en los años 60, el consumismo y la nueva sociedad, posteriormente presentó las torturas, la violencia, el horror que vivió Colombia por los problemas de la guerrilla y el gobierno.

Con esto no queremos afirmar que la fortuna crítica entre González y Gutiérrez se deba a los temas que trataron, porque como ya se dijo, González, después de 10 años de muebles, comenzó a representar también los estragos que causaron en la sociedad los problemas de la guerrilla.

Podríamos proponer que la situación que vivió Gutiérrez, en su núcleo familiar, fue la que motivó a que los críticos no hablaran mucho de ella, que su poca producción se debió a que dedicó parte de su vida a acompañar a su esposo y con ello estuvo, de manera indirecta, inmersa en la vida política del país. Sin descartar que al momento de su exilio quedó fuera de los reflectores del círculo artístico colombiano, lo que la invisibilizó, no sólo para los críticos de la época, sino también para todas las generaciones posteriores en el círculo del arte.

Sobre González no podíamos decir más de lo ya han dicho infinidad de críticos, pero sí pudimos partir de ello para comparar el trabajo de Gutiérrez y enmarcarlo dentro del Pop colombiano, ya que su propuesta fue diferente a lo que se consumía en Estados Unidos, principalmente por Warhol, con quien muchas veces trataron de compararla.

Creemos que se pueden seguir los pasos de ambas artistas en este siglo XXI, ya que ambas siguen vivas. Desconocemos si Gutiérrez se encuentra

produciendo obra, pero Beatriz González sigue activa en el medio. La propuesta de continuar con el rastreo es porque, actualmente, su obra sigue vigente en algunos recintos, como lo hicieron en las Bienales de Coltejer.

En 2017 y 2018 formaron parte de la exposición *Radical Woman: Latin American Art, 1960-1985*, que se centra en la imagen del cuerpo político para hacer visible las preocupaciones de las artistas en Latinoamérica. Esta exposición se presentó en Los Ángeles, Brooklyn y Sao Paulo y no se descarta que siga itinerante por el mundo, porque el tema es de interés para muchos recintos en este momento.

Consideramos que esta exposición sirvió para regresar a Gutiérrez al mapa del arte, ya que se presentó en la inauguración de la misma y participó en algunas actividades en el marco de la muestra. Sin embargo no por eso podemos asegurar que seguirá visible en el mundo del arte, lo cual nos pone a pensar la posibilidad de que alguien le realice una entrevista amplia, para llenar los vacíos en su biografía y trabajo.

Al respecto lo único que hemos hecho es mandar un correo electrónico al museo Hammer para saber si hay manera de tener contacto con ella, pero a la fecha no hemos tenido respuesta.

## Consideraciones finales

No queremos nombrar conclusiones a esta parte final, ya que creemos que esta investigación no concluye aquí, y que en algún momento posterior, podremos ampliarla de manera considerable, sobre todo, en lo concerniente a Gutiérrez.

No sólo pudimos constatar la poca bibliografía que existe sobre ella, sino que también ampliamos su biografía, lo cual consideramos un logro de la investigación, ya que pudimos llenar vacíos y responder preguntas con las cuales comenzamos a trabajar.

Una de ellas, referente a su exilio y desaparición de la escena artística, no sólo colombiana, sino en general. Sabemos que por la relación de su esposo y la Unión Patriótica, salió de Colombia, también dejó de producir obras en su lugar de residencia, o al menos eso podemos pensar, ya que no existen textos sobre su trabajo en el exilio. Cabe aclarar que la persecución a los miembros de la UP sigue siendo un tema por atender, ya que muchos consideran que fue genocidio y se busca que Derechos Humanos lo reconozca como tal. Posiblemente esa sea la razón por la que Sonia Gutiérrez ya no produjo obra.

Han pasado muchos años desde el conflicto por el cual dejó el país, pero como lo mencionamos el tema sigue vigente y no por ello dejó pasar la oportunidad de presentarse en la inauguración de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Esto nos hace pensar que sólo hace vida pública en pocas ocasiones y por lo tanto no hay muchas oportunidades de saber sobre qué es lo que realiza en estos momentos.

En las obras analizadas de Gutiérrez vemos las técnicas del Pop bien definidas; al observarlas no podemos dejar de pensar en que sí forman parte del movimiento; en cambio las presentadas por González tienen otros elementos. No dejan de ser Pop, en el sentido de las herramientas, no tanto como copias a lo que se hizo en Estados Unidos o Inglaterra. Ninguna de las dos artistas es la copia de

algún artista extranjero. Ellas supieron manejar las herramientas que tuvieron a su alcance para apropiarse del Pop, para ser parte del movimiento moderno que en ese momento imperaba en el mundo y para darle sus características propias y originales.

A pesar de que ellas no fueron las únicas que se apropiaron del Pop, sí podemos decir que sus obras son representativas del movimiento, sobre todo si nos enfocamos en la utilización de las planimetrías, los colores, la postura crítica y en algunos casos, las repeticiones de los temas a través de la realización de series.

En el caso de Gutiérrez, su obra sobresale por su fuerza, porque, a pesar de que cuenta con muy poca producción, logró ser señalada por la crítica, no sólo en su momento, como una artista importante de la producción de Pop en Colombia.

González por otro lado sigue impulsando su obra, y la de otros, por lo que es una de las artistas más importantes del arte colombiano. Recordemos las palabras de Delgado Moya al referirse a la afrenta del Pop en Latinoamérica, ambas artistas utilizaron las imágenes a manera de clichés, apropiándose de figuras históricas, de cultura popular, pero también de víctimas de violencia.

Este trabajo puede indicar sólo el comienzo para una investigación más larga sobre la vida de Gutiérrez, ya que consideramos que su trabajo fue fundamental para visualizar temas de interés durante el periodo de guerrillas y desplazamientos en el territorio colombiano, aunado al trabajo que hizo González, el cual hasta la fecha sigue siendo referente en muchas de las exposiciones nacionales, sin importar el tema o la temporalidad.



## REFERENCIAS

Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Alloway, Lawrence. *American Pop Art*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1974.

*Andy Warhol*. México: CONACULTA, Landucci Editores, 1999.

Aranguren Romero, Juan Pablo. *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: el escenario transicional en Colombia durante la Ley de Justicia y Paz*. Bogotá: CLACSO. Siglo del Hombre Editores, 2012.

*Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. II Bienal de Arte Coltejer*. Medellín: la Colina, 1971.

*Catálogo de la Bienal de Arte de Medellín. III Bienal de Arte Coltejer*. Medellín: la Colina, 1973.

*Cinco pintores vinculados a la UIS* (Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 1985.

Crow, Thomas. *The long march of Pop. Art, music and design 1930-1995*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2014.

Faerna, José María. *Pop art*. Barcelona: Polígrafa, c.1998.

Fals-Borda, Orlando. *Introducción a la violencia en Colombia*. Bogotá: Hombre Editores, 2009.

Gaviria Serna, Alejandra. "Introducción. UP: imágenes de un sueño". En *Unión Patriótica: imágenes de un sueño*. Bogotá: Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, 2015.

Gombrich, Ernst. *El sentido del orden*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

Gutiérrez, Juan Fernando. "Beatriz González: en busca de la imagen perdida". En *Códice: boletín científico y cultural del Museo Universitario* 14 (octubre 2013): 6-25.

Hamilton, Richard. "Art and Desing". En *Popular Culture and Personal Responsibility* 26-28 de octubre de 1960. Conferencia seguida por la transcripción de la discusión, acta literal de la National Union of Teachers Conference, Church House, Westminster.

[http://www.macba.cat/PDFs/richard\\_hamilton.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/richard_hamilton.pdf) (Consultado el 26 de noviembre de 2019)

*I Bienal iberoamericana de pintura Coltejer*. Medellín: 1968.

Laverde Toscano, María Cristina. “Desplazamientos, decisiones y tránsitos en la obra de Beatriz González”. *Nómadas* 10 (1999): 109-122 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274010> (Consultado el 4 de mayo de 2019)

*Los colores del pop art*. [Toledo]: Caja Castilla La Mancha, Obra Social y Cultural, 2008.

Masotta, Oscar. *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte en los medios en la década del setenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Maza Márquez, Miguel Alfredo. “Causas y efectos de la realidad colombiana, 1980-1990”. En *En qué momento se jodió Colombia*. Colombia: Editorial Oveja Negra, 1990.

Osterwold, Tilman. *Pop Art*. Koln: Taschen 1999.

Pérez-Oramas, Luis. "Beatriz González y Auras Anónimas". En *Beatriz González*. España: Musée d'art contemporain de Bordeaux, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2017.

Pinilla Hurtado, Samuel. "El arte pop. Amor y libertad", *Revista Quid* 19 (2012): 53-61. <http://revistas.proeditio.com/iush/quid/article/view/66/66>

Ponce de León, Carolina. "Beatriz González: la historia extensa de Colombia". En *Beatriz González: Qué honor estar con usted en este momento histórico*. New York: Museo del Barrio, 1998.

*Pop America. 1965-1975*. Durham, North Carolina: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018.

Quiles, Daniel R. "Marta Minujín. Cortocircuito 1966-1968". En *Arte al día* 130 (Marzo 2010)

[http://es.artesaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Marta\\_Minuji\\_n\\_Cortocircuito\\_1966-1968](http://es.artesaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Marta_Minuji_n_Cortocircuito_1966-1968) (Consultado el 5 de marzo de 2020)

*Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum, University of California, Los Angeles, Getty Foundation, 2017.

Rubiano, Elkin. "El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia" En *Karpa* 8 (2015)

Ruiz Díaz, José. "Alberto Sierra: Re-visión". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 1 (2017): 121-129 en <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.09>

Silva-Cañaveral, Sandra Johana. "La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte". En *Nodo* 13 (Juno-diciembre 2012): 43-56.

Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali, Colombia: Museo La Tertulia, s/f.

----- *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.

## **FUENTES ELECTRÓNICAS**

Andy Warhol Mr. America  
<http://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/gonzalez.html>

Catálogo razonado de Beatriz González  
<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>

College Art Association. Reviews  
<http://caareviews.org/reviews/2835#.XoWLGepKjIV>

Unión Patriótica  
<https://www.up.org.co/index.php/about-us>

Tele Santander Internacional  
<http://telesantander.com/manuel-motta-motta/>