



DOI: 10.26807/cav.v10i18.595

TEMAS DEL ARTE

BEATRIZ GONZÁLEZ Y EL CANASTO DE MIMBRE: INTER- TEXTUALIDAD DEL OBJETO EN LA OBRA DE ARTE

BEATRIZ GONZÁLEZ AND THE WICKER BASKET:
INTERTEXTUALITY OF THE OBJECT IN THE WORK OF
ART

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2024-03-12

Fecha de aceptación: 2024-10-29

Pineda, F. BEATRIZ GONZÁLEZ Y EL CANASTO DE MIMBRE: INTERTEXTUALIDAD DEL OBJETO EN LA OBRA DE ARTE. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 10(18). <https://doi.org/10.26807/cav.v10i18.595>

Biografía del Autor

Adryan Fabrizio Pineda Repizo. Candidato a doctor en arte y arquitectura de la Universidad Nacional. Magister en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. Magister en Filosofía de la Universidad del Rosario. Docente del programa de Artes Visuales de la UNAD. Bogotá, Colombia (faospace@gmail.com, <https://scholar.google.com/citations?user=XWBHcRUAAAJ&hl=es>)

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1498-1252>

Resumen

Este artículo presenta una reflexión en torno a la intertextualidad de la obra de arte objetual a la luz de la apropiación del objeto canasto de mimbre en las obras de arte de Beatriz González. Estas obras no solamente adoptan los canastos para ensamblar una imagen, sino que exploran su potencial semiótico mediante vínculos poéticos con la referencia a la cotidianidad. El objetivo es entonces ilustrar elementos que componen la intertextualidad de la obra de arte objetual con las condiciones de vida a través de la manera en que el canasto se ubica en la cultura como configurador de la vida cotidiana.

Palabras clave: Beatriz González, cestería, objeto de uso, intertextualidad

Abstract

This paper presents a reflection on the intertextuality of the objectual work of art in the light of the appropriation of the wicker basket object in the works of art of Beatriz González. These works not only adopt baskets to assemble an image, but also explore their semiotic potential through poetic links with reference to everyday life. The objective is then to illustrate elements that make up the intertextuality of the objectual work of art with the living conditions through the way in which the basket is located in culture as a configurator of daily life.

Key words: Beatriz Gonzalez, basketwork, object of use, intertextuality

Cada objeto de nuestra cotidianidad es emblemático de un sentir, un hacer, una experiencia. Ello es lo que lo distingue de la basura o el desecho. Cuando un objeto pierde su significación, sale del marco de la posible experiencia y resulta basura –podría decirse que el reciclaje o las tendencias de renovación o recirculación de los objetos son esfuerzos por resucitar su vitalidad–. Pero también cuando un objeto se hace obra de arte, su potencial y tradición adquieren vigencia y expresividad. Las obras de arte objetual juegan con esa doble naturaleza, aquella de la cotidianidad y su silenciosa funcionalidad, y aquella de la poética y su estridente extrañamiento. La obra misma corresponde al encuentro creativo –no por ello menos conflictivo– entre dos flujos de la experiencia: aquel que da al objeto el lugar que le corresponde en la pacífica cotidianidad y aquel que extrae de su normalidad un significado que convierte al objeto en cuanto obra en una alteridad. Atender a lo que en esta gesta se logra requiere, en efecto, entender el mundo del objeto, partir de su trama esencial y la urdimbre que soporta.

De modo que para abordar esta gesta es necesario seguir la fibra que sostiene su constitutiva tensión y dejarse enseñar de lo que porta y hace el objeto de uso, a fin de reconocer la lógica de la trama que nos permitirá aproximarnos al potencial del objeto en la obra de arte. Para ello, conviene dialogar con la intertextualidad que le es propia. Solo así podremos mantenernos en ese estado de tensión entre ambos flujos. Mantenernos en el entre, en el hilo entre los nudos, la fuerza entre los nodos: la cuestión está en mantener viva la conexión entre la vida cultural del objeto y la potencia de significación y expresión de su apropiación en la obra de arte, pues lo que allí se gesta yace menos en distinguir lo que es del objeto y lo que es de la obra que en vislumbrar la invisible pero intensa conexión que destaca los elementos y a la vez anula la posibilidad de refugiarse sólo en uno de ellos. Esta carga semiótica constituye el punto de partida ineludible al considerar el objeto, ya no aquel presente en nuestro hogar o aquel que me gustaría tener, sino aquel “fuera de contexto” en la obra de arte.

Opciones habría muchas, pero en este texto en particular me gustaría invitar a seguir el hilo de un objeto de uso culturalmente emblemático o, más precisamente, un modo de hacer objetos cuya forma y función acompañan hasta hoy la vida cultural y que fue adoptado en

variadas ocasiones por la artista Beatriz González.¹ Los objetos tejidos en mimbre o bejuco, canastos y recipientes, a veces con más o menos añadiduras, se encuentran en casi cualquier casa y seguramente en todo pasaje o feria artesanal. Han servido a generaciones de familias para atender sus requerimientos o adornar los hogares. Pero su genealogía es larga y su significación, profusa. Las obras de arte de González no solamente adoptan los canastos para ensamblar una imagen, sino que exploran y explotan su potencial semiótico hasta el paroxismo que confronta la mirada ante la obra: es y no es un objeto de uso, puedo y no puedo llenarlo de cosas, se parece, pero está tan distante al que tiene mi abuela. Una tensión loca recorre el no saber qué pensar o hacer ante esta cosa objeto/obra. Pues la extracción de su escenario posible y la incapacidad de efectuar su invitación funcional constituye ya el primer gesto de extrañamiento en la obra. Pero ello indica que este extrañamiento ha de ser rastreado en la tensión entre lo que permanece como remisión presente y lo que se evidencia ausente para el sujeto que confronta y re-crea. Es un extrañamiento surgido de la intertextualidad de su conflictiva y constitutiva poética.²

En medio de este diálogo, establecimos este entrecruzamiento de elementos en la obra como un fenómeno intertextual. Recurrir a esta categoría tiene como razón de ser que la intertextualidad –a diferencia de otras posibles categorías– pertenece al orden de las relaciones entre signos y a su mutua constitución. Al hacerlo así, el sentido que allí se alude es uno que se construye en la compleja relación no solo de la unidad de significación compuesta en cuestión (el texto, el objeto, la obra de arte), sino de los modos de interacción con otros sistemas de significación y, más aún, con las relaciones que se establecen con quien se posiciona de autor y a quien se constituye de destinatario. Estas dos posiciones, ya reconocidas por Kristeva (1997), establecen lo intertextual como un cruce de superficies textuales: “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos una otra palabra (texto) [...] todo texto

¹ Beatriz González Aranda (1932-) es una artista, historiadora y crítica de arte colombiana, oriunda de Bucaramanga, Santander, cuya obra ha sido emblemática en la historia del arte colombiano. Además, ha aportado importantes estudios de figuras claves del arte colombiano del siglo XX, así como ha incidido en la figura política de las artistas en el país. Para ampliar la información (Banco de la República 2024)

² Respecto a la noción de extrañamiento, juega aquí una tensión en el concepto en su tradición, por un lado con relación a la caracterización que Shklovski (1978) de una desautomatización de la experiencia cotidiana, pero estimo que también conviene contemplar que esa desautomatización tiene un carácter político relevante, a la manera en que Brecht (Brecht 1974) lo adenda (Ver Puelles (2017) como una variante de lectura del arte moderno, Hellín Nistal (2016) con relación a la literatura y la aplicación de Pineda (2022) a la obra de Oscar Muñoz).

se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p.3).

En este marco, podría decirse que la intertextualidad en la obra de arte objetual, entonces, se evidencia múltiple y excéntrica (Pineda Repizo 2022). Por una parte, habría que reconocer la intertextualidad interna al objeto. Como si de citas se tratara, cada elemento formal y material de un objeto responde a un repertorio estético, cuya correlación orientada por la integración con la actividad del destinatario –usuario potencial del objeto de uso– ratifica un referente objetual relativamente flexible. La cita al tamaño, la cita a la ergonomía, la cita al material, la cita al uso es, todo ello, cita a un usuario para quien es referente objetual. Este referente es apropiado en la rutina cotidiana y la organización de los espacios habitables. Pero, además, esta cita lleva a la intertextualidad del contexto objetual que como vimos remite al circuito de referencias correlativas al esquema de relaciones con otros objetos, con espacios y con usuarios al que pertenece dicho objeto. Es el lugar, la alcoba, la sala, la plaza, por ejemplo, otra red de signos que establecen el sentido del objeto mismo: el canasto y su propio lugar. Hasta aquí, la intertextualidad es múltiple y corresponde con lo que se ha reconocido propio de un fenómeno o análisis intertextual: “Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad” (Zabala 1996, p.1). De modo que la intertextualidad excede al autor y remite a la red de relaciones que lo hacen significativo en el marco de la experiencia y la cultura. Para Zabala, el receptor es el creador de significación en este proceso, por demás, de comunicación.

Empero, el problema que la obra misma de González nos muestra es que la obra de arte no funciona de la misma manera que cualquier texto. El enfoque de la intertextualidad tiene como paradigma el texto escrito y las analogías con otras materialidades tienen un límite en que la intersección se agota. Por una parte, el texto es resultado, diría Ricoeur (2002), de ese tiempo tardío de la consignación escrita frente al presente de la expresión hablada. Más ligada a la memoria, la escritura compete a dejar un rastro problemático e incluso diverso que supere lo efímero del habla. Así que el diálogo con lo escrito es concebido como un rastrear las huellas, el

ejercicio de comprensión que se nutre de las diversas interpretaciones y que se evidencia como círculo hermenéutico para cada interpretante, esto es, como una mutua construcción entre el texto y el intérprete. Gadamer (1999) mismo caracteriza este hacer al decir que “el movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte y de esta al todo. La tarea es ampliar la unidad del sentido comprendido en círculos concéntricos. El criterio para la corrección de la comprensión es siempre la congruencia de cada detalle con el todo. Cuando no hay tal congruencia, esto significa que la comprensión ha fracasado” (p.361). Por ello comprender un texto implica reforzar sus propios argumentos, figuras, metáforas, etc., hasta llegar a una “participación en un sentido comunitario” que tiene como núcleo lo que el texto mismo aporta. De hecho, la comprensión tiene que, dentro de sus finalidades, mediar hasta agotar la “posición de extrañeza” que tiene el texto en virtud de su distancia histórica y tradición: “y este punto medio es el verdadero topos de la hermenéutica” (p.365). Pero si algo queda claro en las obras de González es que no se agotan, pues su extrañamiento es un sentido de la obra y una experiencia del participante. La obra trae a la experiencia las dos formas de intertextualidad, interna y contextual, pero se evidencia, al pasar por las manos de la artista, más que un token de un referente canasto. Es la acotación de todo lo que conozco del canasto y a la vez es un ser extraño en su singularidad experiencial. Puedo desestimarlo, pasar por el frente y contar con cualesquiera emociones, pensamientos o sentires, incluso el aburrimiento, pero cada una de las posibles reacciones ya no pasa por lo que tiene de referente canasto, sino de singular ahí y ahora. Eso es lo que le conecta con el sentir y es lo que despierta por ser un objeto extraño de su propia intertextualidad.

Lo que se procurará a continuación consiste entonces en ilustrar que la intertextualidad de la obra de arte objetual no es una intertextualidad concéntrica como la del hermeneuta, sino es una excéntrica. No se trata de dejar el mundo atrás, dejar lo que tiene de objeto hasta su abstracción, sino de halar y sostener la tensión de salirse del referente, desterritorializarse diría el errante Deleuze, y generar en la experiencia de su materialidad un soporte de ese estado de tensión –de ex-tensión–. Por ello la obra no solamente apunta a lo que es, un canasto; apunta a todo lo que le excede, a sus suplementos acotados en ella, a los marcos y valores culturales externos a lo presente pero sensibles. La intertextualidad excéntrica es más semejante al tejido que al núcleo. Ambivalencia del término, tejido es órgano y superficie que se siente por lo que le excede, lo que está afuera, aún sus propios pliegues; pero también es labor artesanal y producto

final, un hacer que tiene su propia tradición y estilo de vida y un modo de mostrarse y conectarse con el mundo social. La intertextualidad excéntrica que compete a la obra de arte objetual es tisular.

De la deriva a(de) la obra...

El cesto o canasto de fibra vegetal, ya sea mimbre, fique, bejuco o palma, es un objeto básico, incluso fundacional de la cultura material. Completamente humano, acompañante de labores y esfuerzos, no solamente satisface un propósito funcional, sino que expresa de mejor manera un mundo que nos compete como tradición. No porque el tejido de cestería sea exclusivo de nuestras coordenadas, sino porque en estas coordenadas la cestería expresó un principio técnico que atraviesa los modos de vida. De modo que nuestra cuestión puede rastrear allí esa raigambre, que es situada ciertamente, pero más aún que es propia de lo estético, de su modo de entretejer los sentidos, valores y haceres de la vida misma.

Los objetos de uso basados en cestería portan historias individuales y colectivas acordes al sistema sociocultural (Bustos 1994). Esto es particularmente claro en la comunidad Uitoto, según expone Vivas Hurtado (2012) de los Minika del clan Jitomagaro.³ En esta comunidad, “el conocimiento es un canasto que se va urdiendo con la palabra de las plantas de poder” (p.226). Los saberes se entrelazan en las prácticas rituales, las plantas y los objetos que las viabilizan, a fin de materializar sus formas de sentir y de inventar el mundo. El término que expresa este tejido entre los Uitoto es *Kirigai* que literalmente se traduce como canasto. Pero *Kirigai* es la forma y el hacer, la dedicación y el saber, el uso y la tradición que une al colectivo. “Así, el *kirigai* tejido, ya en uso, revela la capacidad imaginativa o el *kiode* (visionar), la búsqueda del conocimiento o *kirinete* (atrapar, recoger, seleccionar) y el procesamiento de los saberes o rite (engullir). Este último paso no sólo se relaciona con la ingesta de alimentos, sino principalmente con la recepción y administración de energías individuales y sociales” (p.226). El conocimiento se materializa, pero también se expresa, se transmite y celebra en cantos: “se canta indicando la función nutricional del conocimiento”. En el *kirigai* comulga el crecimiento de la persona y el saber

³ Los Uitoto son una comunidad ancestral del territorio amazónico, presentes en Colombia y Perú. En el caso colombiano conforman el 0.5% de la población nacional y se ubican en los departamentos de Caquetá, Putumayo y Amazonas. Minika es uno de los varios dialectos que habla esta comunidad (ONIC 2024).

colectivo mediante su uso en cantos, en rituales y en la cotidianidad. Tal carácter emblemático ha de traer una lección también. El perfeccionamiento del proceso requiere mantener la tensión, la *gaitade*, apretar el tejido. El saber y la comunidad se sostienen en ese ejercicio de mantenimiento, de tejer bien, con cuidado y persistencia.

Este saber se labra en la relación con los bejucos de gran flexibilidad como el *kirio*. Pero la característica del material es acorde al *igai*, el hilo o cordel “aliento de los ancestros”, la tradición que enseña el cómo del tejido. De ahí que *kirigai* se asocie a la palabra *kiraigiai*, caja torácica. El aliento de la tradición se expresa en el canasto del conocimiento.

Así que *kirigai* no es apenas un canasto o una mochila. El *kirigai* no es un instrumento que se usa para transportar, guardar o procesar cosas; más que su función puramente práctica, interesa el *kirigai* como un operador mental que permite un pensar unitario y ramificado en múltiples direcciones. El *kirigai* representa un tejido de ideas, de episodios, de personajes: es una imagen táctil, que se encuentra al mismo tiempo en un adentro (las costillas) y en un afuera (lo cargado) de la vida. Lo pensado y el pensar guardan una relación complementaria. Ese afuera y ese adentro van unidos por el aliento de vida —el bejuco— de los ancestros. Cada *kirigai* reproduce en su tejido una manera particular de concebir el vínculo entre lo uno y lo múltiple, es decir, entre el saber (el hilo de aliento de los abuelos) y las plantas (los bejucos, las cortezas, la coca, el tabaco, la yuca) y los animales (la boa, el águila) (Vivas Hurtado 2012, p.227).

De modo que en este objeto de uso se evidencia el vínculo con el mundo, con la naturaleza, con la historia y ciertamente con la memoria. Su hacer concibe un dispositivo que registra y reescribe el conocimiento acumulado por la cultura Minika y que se actualiza en cada ocasión de una práctica ritual. Por ello, el tejido se expresa en el ser, en el modo de vida: “Hombre que no sepa tejer el *kirigai*, nos dijeron, no está preparado para tejer familia, para ser portador y transmisor del conocimiento, es decir, para contar y cantar, esto es, para recordar a los primeros ancestros y curar enfermedades” (p. 227). El tejido mismo está vivo, es cultura y pensamiento y su principio vital es trasladable a otras manifestaciones de la cultura Minika como su arquitectura, sus narraciones, cantos, cultivos y organizaciones del clan. “Varios bejucos, varias cintas de corteza, varias hojas de palma se funden hasta dar forma a un objeto exclusivo que es síntesis del mundo, sin que eso haga posible pensar en que lo producido está alejado de lo

humano en sí mismo, que es en su estructura más interna un entretejido en varios *itofe* (esquejes y episodios) que, bien sembrados, sirven para regular la vida del individuo y de la humanidad” (p.227). De modo que los *kirigai* también se expresan en las acciones y prácticas de la comunidad, enlazando sentidos y tradiciones a través de los *rafue* –celebraciones que congregan todos los lenguajes, cantos y objetos–, pero también resistiendo cotidiana y silenciosamente a la aculturación y colonización al crear “un vínculo indivisible e invisible para el invasor entre el ayer más remoto y el presente más inmediato [...] El *jagagi* [un *kirigai*] está vivo cuando se narra, es decir, cuando se activa como hilo conductor de la colectividad, cada vez que alguien abre su canasto y lo hace vivible, aplicable” (p.238).

Apelar a la tradición inscrita en nuestra genética cultural, aún si la colonialidad ha invisibilizado su presencia, o mejor, por ello mismo, demuestra un principio y una actitud que conciernen a nuestra cuestión. Estos objetos emblemáticos de la vida y la cultura entretejen un hacer y el resultado de un saber que se actualiza en su vivencia. Sería un error limitar la mirada a lo que se ve o palpa de manera inmediata; hay que reconocer su excentricidad y permitirse sentir la piel de la tradición que hace tejido en el objeto de la mano del sujeto y su cultura. Es un principio técnico que expresa un modo de vida.

Este principio técnico permanece como modo de vida a través de diversas expresiones de cestería –e incluso de tejido, en general–. Don Luis Marín fue un campesino que de niño aprendió de su familia la cestería (Martínez 1979, p.207-211). Su historia de vida es, en la burda generalidad, como la de muchos colombianos: tuvo que darse a la tarea de abrir tierras, escapar de luchas partidistas y violencias sectaristas; instalarse y reinstalarse con cada desplazamiento, primero con la familia paterna, luego con su propia familia; y a donde llegase llevar su hacer, su parentela, un par de bestias y unos pocos enseres. Hacedor de múltiples ranchos, emprende su labor al abrigo del bejuco. Primero el tejer esta fibra natural fue parte de hacer el rancho, de la satisfacción de los requerimientos del vivir. Tardíamente encontró que también podría venderlos y sostener así a su familia. Este saber, al igual que hizo su padre, también ha sido transmitido a sus cinco hijos. Se trata no solamente de elaborar el canasto, sino de interpretar el monte, de saber cuál es la planta, dónde hallarla; el bejuco se busca en medio de un bosque espeso y hay que saber cortarlo sin dañar la madre, pelarlo y amarrarlo; además, cada bejuco tiene su respectiva exigencia y tiempo: el cúcharo, el mimbre, el yute o la guadua. A veces pasan días sin encontrar una sola planta de

bejuco, a veces hay que caminar siguiendo el agua monte adentro. Una vez se halla, se marca el lugar, se recoge a mano y se lleva la pesada carga. En el propio rancho, se selecciona a mano conforme al lugar pertinente para el tejido, el bejuco más duro para el bordo y el más flexible para tejer. Como en otras formas de tejido, se establece la base firme, la urdimbre, en este caso a través del bordo y los paralelos que han de garantizar la firmeza del objeto. En medio se inicia la trama, los nudos y cruces entre el paral y el tejido que se va formando. Con una mano se aprieta y con la otra se teje, siempre una guasca a la vez: mojada para sea flexible, apretando con mano firme un paral a la vez para evitar que se afloje, midiendo la apertura con la fuerza de los paralelos, atendiendo los nudos del bejuco para que no se rompan. Al final, la experticia del artesano en el cultivo de este saber permite hacer que la trama bien apretada también manifieste sus propios dibujos y diseños.

Este vínculo con la planta, con el objeto, con el monte, con la historia, con los desplazamientos, con la violencia, con la familia, con el saber, con el vivir y su herencia –similar al expresado por los Minika– hace de su principio técnico un modo de vida (aunque a la vez esté sufriendo a causa de los procesos de expansión agrícola y las migraciones que han hecho que los nobles bejucos empiecen a escasear). La cestería, de un extremo al otro del país, es un saber representativo de un modo de vida que teje su propia persistencia. Aprieta lo que tiene a la mano, y sigue anudando, enlazando, otorgando sentido a la rutina a pesar de sí misma. Manos que resisten, saberes y sentires que se heredan, se adaptan, (sobre)viven. ¿Sería demasiado difícil encontrar en este entrelazar de la vida misma un modo de ser intertextual? ¿No es acaso también un hacer estético, una poética de la existencia misma la que teje su situación en el mundo? ¿Y los objetos no manifiestan su papel y significación, nudos en el tejido de la experiencia, que acogen las prácticas cotidianas y guardan el sentido de mantenerse cuerdo, en su propia piel? Cada objeto de uso, entre otras cosas de la vida, la familia, las memorias, los proyectos, etc., hace parte de una trama, o mejor, del constante tramar que implica vivir; con los objetos anudamos experiencias, rememoramos éxitos, desgracias y tragedias (como bien lo sabe Erika Diettes) y los usamos para atestiguar un sentimiento de estabilidad frente al devenir de la existencia. De ahí que el canasto sea un objeto de uso ejemplar porque nos ilustra lo que la sociedad industrializada y el consumo nos han enajenado, la correspondencia entre el saber hacer los objetos para vivir y el objeto mismo en su uso cotidiano. Llegamos a los objetos listos para adquirir, olvidamos cómo han llegado a ser. Pero aún allí, los modos de vida permanecen tejiéndose y nuestra cuestión de

método se aproxima cada vez más a la existencia misma. Hay que dejar de ver el objeto con mirada de consumidor final, esto es, ya dado y ajeno a la experiencia; hay que abrirlo al mundo de la vida en el que tiene lugar y se acoge, ver la cama en la alcoba a la que apunta, entender el canasto en su justa y diversa complejidad social.

Nuestra originaria creadora de objetos, Beatriz González, recoge esta mirada del canasto. Su primer objeto fue la cama de *Naturaleza casi muerta* (1970), pero ella también recurrió al canasto. Al menos cinco obras objetuales juegan con el objeto de mimbre: *Pinky, Winky, Puff and Me* (1973) y *Les Choux-Choux de Chardin* (1975) presentan dos canastos cuyo fondo ha sido intervenido con imágenes de cachorros de gatos y de perros, es decir, un canasto que contiene un canasto de regalo de cachorros; *Sun maid* (1973) es una bandeja con reborde de tejido de mimbre, cuya base presenta la versión de González de la popular imagen de la marca de uvas pasas; *Encajera in situ* (1973) y *Baby Johnson in situ* (1973) ponen en su lugar cultural imágenes que transitan por la cultura como el cuadro *Encajera* de Vermeer y las imágenes publicitarias de los productos para bebé Johnson. Como los cinco casos muestran, 1973 fue un año de profuso diálogo para González con los objetos en general, de los que destacan estos cinco que apelan al tejido. En ellos se ve el juego y la ironía que no simplemente yacen en la alteración de la imagen, sino en el reconocimiento del objeto de mimbre. Unos canastos que transitan por cualquier casa constituyen singulares anquetas que entregan una imagen popular, de modo que las referencias extranjeras de los títulos son provincializadas en el canasto;⁴ caso similar con la popular marca de pasas de california, dispuesta como decoración de un objeto para el servicio a la mesa; finalmente, la apropiación del “in situ” en el baúl de mimbre y en el coche de bebé de mimbre ponen la carga simbólica del maestro europeo y de la multinacional en el humilde lugar de reposo de estos objetos: un baúl-encajera que se apropia de la imagen, un cochecito que arrulla al rubio bebé, devolviendo al contexto real de vida lo que solo es una distribución publicitaria de la imagen y de un imaginario de una hegemonía.

Habría que rastrear con mayor detalle los significados en cada obra. Pero si recordamos el sentir de González de pasear por las calles del centro de la ciudad, los depósitos y los pasajes

⁴ Cabría recordar aquí la provincia de los zapatos de Heidegger (2012) en su análisis de Van Gogh. Empero, por una parte, bastante se ha escrito al respecto y la remisión al lugar que le corresponde a esos zapatos ha sido problematizada, como muestra el diálogo Heidegger, Shapiro y Derrida (A. F. Pineda Repizo 2019). La cuestión aquí es que la intertextualidad conecta con variables culturales y contextuales inscritas en la poética de la obra misma y que generan su lugar de enunciación.

artesanales para encontrar tanto los objetos a intervenir como las imágenes a re-escribir, vemos que la artista ejerce una manera de evidenciar en sus obras el tejido que une las representaciones con el contexto de vida; lo que culturalmente se recibe con lo que la cultura da; en suma, los modos de vida que constantemente se traman en sus diversas fuentes.

El cochecito de mimbre de *Baby Johnson in situ* (1973) es particularmente diciente: no oculta su proveniencia, deja ver el trabajo a mano de cada bejuco del canasto de base e incluso el decorado lateral. El bordón también se ve trabajado para la ocasión. Nunca deja de ser canasto. Pero es un canasto que entra en diálogo con otras formas: un canasto cobertor para brindarle sombra, un pliegue de alambre metálico y plástico para asirlo y dirigirlo, una estructura de varilla para sostenerlo y ajustarle ruedas. Un canasto al que se le ha prestado servicio con otras formas para brindarle movilidad. Con ello, se convierte en un canasto móvil, aquel que guarda y desplaza la preciada carga viva, la imagen mosaica del bebé y su canasto. Ese es el fondo que se hace patente aquí y que caracteriza la singular experiencia que cada madre o padre tiene hacia el cuidado y el paseo de su bebé (¡debe ser el canasto más seguro del mundo, capaz de resistir al Nilo!).

Pero, aun así, en este canasto de González se plasma un conflicto. La dulce sencillez del canasto superdotado con poderes populares, dispuestos a la mano de la mayoría de las madres que pueden o quieren apelar a este tradicional paseador, se confronta con el referente del bebé Johnson: un bebé modelo, rostrificado, racializado, publicitario. Para la misma década en que su hijo Daniel llega a la vida de la artista, la marca Johnson, junto con una o dos más, como Gerber, era paradigmática en relación con los productos de cuidado de la primera infancia. Son marcas que llegaron al país a enseñar cómo bañar, cómo limpiar, cómo alimentar al bebé, parte de un proceso de higienización y modernización que se inició en la cultura. Esto se materializa en los conflictos que abre en torno las prácticas del puerperio vigentes entre los saberes tradicionales y locales del cuidar y las campañas mercantiles de la marca en torno al cuidado y a la noción misma de infancia, categoría creada a partir de intereses económicos y procesos de aculturamiento desde inicios del siglo pasado (Aristizabal 2015).

En este cochecito González confronta las dos fuerzas que constriñen la maternidad, pero, a la vez, las pone *in situ*; reconoce el conflicto que se hace vivencia en cada nueva madre y padre y, a la vez, invierte su poder al re-escribir la imagen del bebé Johnson, eliminar su rubio, ajustarlo

a los tonos pastel del cochecito y disponerlo como objeto de cuidado del canasto. Siendo ese su lugar, deja abiertas las preguntas: al empujar el coche y bajar mi mirada, ¿cuál es el bebé que veo? ¿Cuál es la imagen que me une, a quién deseo cuidar o cuál bebé acepto cuidar, el modelo o el trigüeño de cabello oscuro? ¿Con cuál me identifico como madre o padre? ¿Cuál es la tradición y lugar de mi maternidad? La interpelación abierta no es sobre el bebé y sus rasgos, sino sobre mi conflicto adulto entre la tradición que empujo en el objeto y el simbolismo mercantil que pongo a su servicio. Así, la exploración de la maternidad y la paternidad en esta obra pasa por todos los conflictos que traen las imágenes de lo que debe ser y hacer una madre según las imposiciones del momento, el rol o la ausencia de un padre, el rostro blanco y rubio de un bebé Johnson modelo ajeno a la piel de tierra, el abuso del mercado que ve en la familia naciente un público consumidor cautivo, pero, además, o más allá de esto, todo el coraje y entrega que una madre y un padre han de tener para enfrentar el reto de la crianza, así como el plegamiento de la propia vida sobre la del infante.

Esta misma sensibilidad es expresada por González en otras obras de los mismos años que reflejan su propia experiencia, tras solo dos años de haber adoptado a su hijo Daniel Ripoll en 1968: antes del cochecito, *Canción de cuna* (1970) y *Tu hijo by Doctor Benjamin Spock* (1970). En *Canción de cuna* regresa el mueble de metal, una versión adaptable y popular del mueble dedicado a la contención del infante con una imagen re-escrita de una mamá y su bebé de gráficas Molinari; *Tu hijo by Doctor Benjamin Spock* cita el célebre *best-seller* del Dr Spock para nuevos padres y los retos del cuidado del bebé, ya no en un mueble de metal, sino una cama corral de madera y cuya imagen es la de un bebé listo para ser atendido y contenido. En buena medida, ambas obras siguen el hilo del conflicto señalado por *Bebé Johnson in situ*, tanto por la ficcionalización de la imagen de la madre y el bebé, rubios y demasiado felices, como por el escenario de contención que invoca ambos objetos y que se resalta con el manual del Dr Spock para nombrar y ratificar los temores de la crianza en una sociedad que cada vez más la ha hecho ajena. Difícil sería asumir que en 1970 se vive el desplazamiento de la crianza desde la etapa de “gateadores” a otras instancias e instituciones tal como hoy se ha normalizado, pero ciertamente ya se evidencia el conflicto, principalmente vivido en femenino, de políticas y condiciones laborales que se imponen a la maternidad y confinan la crianza a los domingos y días festivos –cayendo en el falso e impuesto dilema de vivir la crianza o el éxito–. Imágenes y objetos en estas obras representan los conflictos con que principalmente las mujeres han sido oprimidas cada

que viven su deseo de matinar. Regresar al canasto en *Baby Johnson in situ* es justamente retornar a la experiencia femenina, a la constricción del matinar y la presión de ser más que madre en un mundo de pocos padres. El canasto, en una sociedad cambiante, sigue conectando las posibilidades mismas de vida. De modo que hacer sensible este conflicto a través del cochecito es resultado de entretejer los significados y conflictos culturales que se materializan en el objeto, como bien revelan estas camas de bebé; éste hace de soporte, de urdimbre en el que recaen, se anudan y enredan los elementos vitales de la subjetividad, estructurales de la cultura, opresivos del tiempo y cuyo aparecer final es hacer sentir en la piel el tejido resultante que nos constituye.

Bibliografía

- Aristizabal, D. (215) *Juguetes e infancias. La consolidación de una sensibilidad moderna sobre los niños en Colombia, 1840 - 1950*. Bogotá: Uniandes.
- Banco de la República (2024). "Beatriz González". *BanrepCultural La Enciclopedia* .
https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php?title=Beatriz_Gonz%C3%A1lez.
- Brecht, B. (1974). "Alienation effects in the narrative pictures of the elder Brueghel". En *Brecht on theatre*, de John Willet, pp.157-159. Londres: Eyre Methuen.
- Bustos, M. (1994). "Cestería y mundo femenino". *Historia Crítica*, nº 9 pp.30-35.
- Gadamer, H.G. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Heidegger, M. (2012) "El origen de la obra de arte". En *Caminos de bosque*, de Martin Heidegger, pp.11-62. Madrid: Alianza.
- Hellín Nistal, L. (2016). "Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso". *Castilla. Estudios de Literatura* 7 pp. 461-491.
- Kristeva, J. (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, de Desiderio Navarro. La Habana: La Habana.
- Martínez, C. (1979). "Cartilla de cestería". *Revista de Antropología. ICANH* 22.
- ONIC (2024). *Miuna Murui*. <https://www.onic.org.co/pueblos/1125-muinane>.

- Pineda R., Fabrizio A. (2022). "En el baño de Óscar Muñoz: la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño". (*pensamiento*), (*palabra*). *Y obra* pp. 105-127.
- Pineda R., Fabrizio A. (2022). "Intertextualidad excéntrica de la cama del arte de Colombia: Beatriz González, Feliza Bursztyn y Fernell Franco". *Estudios Artísticos* 8, nº 13 pp. 224-237.
- Pineda R., Fabrizio A. (2019). "Heidegger, Schapiro, Derrida lo que se hace presencia en los zapatos. Una polémica extendida a la obra de María Teresa Hincapié Una cosa es una cosa". *Revista de Humanidades* 9, nº 2 pp. 72-85.
- Puelles, L. (2017). *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. México: FCEhay.
- Shklovski, V. (1978). "El arte como artificio". En *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*, de Tzevan Todorov pp. 55-71. México: Siglo XXI.
- Vivas Hurtado, S. (2012). "Kirigaiiai : Los Géneros Poéticos De La Cultura Minika". *Antípoda. Revista de Antropología*, nº 15 pp. 223-244.
- Zabala, L. (1996). "Elementos para el análisis de la intertextualidad". *La Colmena*.

Fecha de recepción: 2024-03-12

Fecha de aceptación: 2024-10-29