



Ser artista de provincia. Una lección en los muebles de Beatriz González  
Adryan Fabrizio Pineda Repizo  
Arte e Investigación (N.º 24), e100, 2023. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e100>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata, Buenos Aires, Argentina

## SER ARTISTA DE PROVINCIA UNA LECCIÓN EN LOS MUEBLES DE BEATRIZ GONZÁLEZ

### BEING AN ARTIST FROM THE PROVINCE A LESSON IN BEATRIZ GONZÁLEZ FURNITURE

ADRYAN FABRIZIO PINEDA REPIZO | [faospace@gmail.com](mailto:faospace@gmail.com)

Universidad del Rosario, Colombia

Recibido: 28/03/2023 | Aceptado: 09/05/2023

#### RESUMEN

En este texto se busca establecer el sentido de lo provincial como un vector estético del arte colombiano, que se evidencia en las obras de Beatriz González y que implica la proyección de un lugar de enunciación de lo artístico correlativo y crítico de las condiciones que marcan el contexto de creación artística. La categoría de lo provincial permite reflexionar la manera de abordar la producción artística en Colombia y Latinoamérica a modo de invitación a pensar el lenguaje y la motivación que da lugar al arte. A través del diálogo con los muebles de Beatriz González es posible reflexionar en torno a esta lección emergente del arte colombiano.

#### PALABRAS CLAVE

Provincial; Beatriz González; arte colombiano; arte contemporáneo

#### ABSTRACT

This paper seeks to establish the sense of the provincial as an aesthetic vector of Colombian art that is evident in the works of Beatriz González and that implies the projection of a place of enunciation from the artistic correlative and critical of the conditions that mark the context of artistic creation. The category of the provincial allows us to think about the way of approaching artistic production in Colombia and Latin America as an invitation to think about the language and motivation that gives rise to art. Through the dialogue with Beatriz González's furniture, it is possible to reflect on this emerging lesson of Colombian art.

#### KEYWORDS

Provincial; Beatriz González; Colombian art; Contemporary art



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

Como la historia es un cúmulo de alteraciones y no un camino recto, me siento muy vinculada a la historia de una provincia y no a las satisfacciones universales en la búsqueda de la verdad de los artistas internacionales. Me siento precursora de un arte colombiano; más aún, de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad.

Beatriz González, 1976 (2022)

En la década de 1970 la artista colombiana Beatriz González (1932-) realizó una serie de obras basadas en la relación entre objetos de uso del entorno del hogar e imágenes populares de arte y cultura popular y política que circulaban por la prensa y catálogos cotidianos. El recurso a objetos de uso del hogar no es gratuito. El primer objeto fue una cama metálica en cuyo tendido incrustó una pintura sobre lámina metálica del Señor de Monserrate, un icono religioso que circulaba popularmente en las gráficas Molinari. Pero en el transcurso de la década González también recurrió a percheros, tocadores, mesas de noche, bomboneras, cortinas, bandejas, butacos, incluso televisores, poniendo en tensión su referencia al lugar y función y su singularización artística. Con ello, González abrió una veta en el panorama del arte colombiano centrada en el uso del objeto y, más aún, en una crítica cultural en torno a la posición y situacionalidad del artista en el país. De ahí, una frase que ella acuñaría en la época: «soy una artista de provincia». ¿Qué significa reconocer lo provincial como lugar de creación y enunciación de lo artístico?



Figura 1. Beatriz González. *Naturaleza casi muerta* (1970). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

Al considerar los muebles intervenidos por la artista, se evidencia su origen y simbolismo como algo común a la casa de muchos en Colombia y que González explicita en sus obras. Asociar un mueble y una imagen no solo es humor o ironía. Es un reconocimiento de los estilos de vida y gustos que los vinculan cotidianamente

en las prácticas, rutinas, valores y símbolos vigentes en la cultura. «En esta etapa de mi producción las imágenes me dictaban el objeto sobre el cual deben estar ensambladas. Por ejemplo, en la obra Mutis por el foro (1973) la imagen de Bolívar muerto debe estar sobre una cama; en Baby Johnson in situ (1973) la imagen de un bebé debe estar sobre un coche; en Peinador Gratia Plena (1971) la Madona de Rafael debe reemplazar un espejo, etc.» (González, 2020, p. 220). Sus obras son una respuesta de la sensibilidad y creatividad al contexto, que le permiten enunciar con vigor que ella es «una artista de provincia». En este texto se busca establecer el sentido de lo provincial como un vector estético del arte colombiano que es ilustrado en las obras de González y que implica la proyección de un lugar de enunciación de lo artístico correlativo a las condiciones que marcan el contexto de creación artística.

### EL CASO DEL TOCADOR

Cada obra abre entonces un universo de significación pertinente a la cultura, o mejor, a los conflictos culturales que como individuos vivenciamos en nuestra subjetividad. El objeto que elige González para entrar en diálogo con una imagen implica una experiencia de extrañamiento<sup>1</sup> que acusa dicho conflicto. De modo que resulta conveniente escoger un objeto de su mobiliario e ilustrar el conflictivo encuentro al que invita. En 1971 González presenta Peinador, Gratia Plena. Es un imponente tocador, de curvas acentuadas y un gran espejo dispuesto al autocuidado femenino —un objeto usual en la habitación familiar tradicional heterosexual que marca el sitio de soledad de lo femenino en el hogar. Empero, aunque de uso exclusivo de la mujer y madre del hogar, reproduce elementos culturales que González acusa al sustituir el espejo por la imagen de la Virgen de la silla (1513-1514) de Rafael Sanzio —imagen, además, intervenida en el particular estilo de planos de color de la artista.

El tocador es un objeto que marca el lugar de la subjetividad femenina. En el año 2015 el Museo Marmottan Monet de París presentó la exposición «La Toilette et à La Naissance de l'Intime» [El baño y el nacimiento de lo íntimo], una selección de obras que, del siglo xv a hoy, muestran la intimidad y sensualidad femenina en el cuarto de baño, del verse a sí misma en el espejo del tocador. El tocador es el lugar del toque sensual en la propia piel que construye un imaginario de feminidad e inicia con ese juego de la coquetería que Georg Simmel caracteriza en la modernidad como la ambivalencia simultánea entre el dar y el negar, entre el poseer y el no poseer previo a cualquier entrega (2014, p. 9).

<sup>1</sup> Respecto a la noción de «extrañamiento» ver Pineda (2022) «En el baño de Óscar Muñoz: la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño» en (Pensamiento), (Palabra) Y Obra. Vol.27., enero, 2022



Beatriz González. *Peinador gratia plena* (1971). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

El tocador de González revela más que esta condición. Hay una exaltación de lo visto en el ritual de tocador que se acerca más al éxtasis libertino que a la construcción consciente de sí, a la manera en la que Sade da rienda suelta a Eugene en el cuarto de baño en *Filosofía en el tocador* (1795). Pero, en lugar de encontrar el propio y sensual cuerpo, la mujer de este tocador se confronta con la imagen de la Virgen renacentista. En el tocador de González se contraponen dos fuerzas que atraviesan el deseo de sí de la mujer. Por una parte, frente al objeto-tocador se conserva el encuentro consigo en la no-interrupción: que lo que ocurra, que se vea, que se toque, tenga lugar sin interrupción. Todo se vuelve gracia frente al tocador. En la filosofía del tocador se divaga en el placer de lo que está fuera de toda norma. Por ello, no hay virtud que no pueda ser burlada en el tocador, ni deseo que no pueda ser llevado a extremo a la luz de verse a sí misma, y complacerse en sí; ser el único motivo de mundo y satisfacción, sin Dios ni moral. Empero, por otra parte, precisamente el escape de la mirada de Dios es lo que se hace imposible en la relación que González establece entre la seducción del tocador y la madonna por excelencia, la Virgen. Ella es el objeto de deseo más alto, pero también, al ser el reflejo de lo no-interrumpido, es quien otorga gracia y piedad a la desnudez allí sentada. El símbolo de la Virgen se instaura entre la sensualidad de su pureza y la racionalización religiosa. Ella es el objeto de deseo por excelencia, por la naturalidad campesina de su origen, la perfección de su rostro de mujer blanca, la sumisión de su belleza, pero también por su fuerza de gran madre y emperatriz. La mujer que se ve en ella se exalta en el sometimiento a este gran símbolo que deambula en la forma misma de la feminidad latinoamericana; un sometimiento que acusa la distancia con la gran virgen, pero a la vez recusa toda falencia y pecado en la gracia de lo femenino. La mujer deseada con niños de brazos y la cruz resaltada se convierte, a través de la obra de González, en una marca de lo femenino en una cultura permeada y dominada por una construcción identitaria atravesada por el catolicismo, que deja en lo no-interrumpido el lugar de la auto-

subordinación y de la gracia de la gran madre y emperatriz que se ha de ser como mujer y poseer como hombre.

La obra de González incorpora un juego suplementario más. El juego de colores con el que interviene la obra del maestro renacentista no es gratuito. El tricolor patrio se hace evidente en la reescritura de la Virgen de la silla, justo en el lugar de la transparencia del espejo. Según Rodríguez (1996) en este juego se evidencia cómo la identidad latinoamericana «ha sido siempre construida en relación a una otredad totalizante; a un objeto externo que negando la diferencia, determina la violencia del acto de identificación» (1996, p. 27). El poder del símbolo es tal que ningún cuerpo real puede alcanzarlo, es un significante para el que cabe toda y ninguna figura concreta. Así, todo debajo de él, sometido a él, deviene igual, pura igualdad desintegradora de lo diferente.

La mirada crítica de González no se reduce a un gesto de apropiación a la manera de un Duchamp o algún otro héroe del arte. Hay aquí una reflexión y una acusación sobre la propia construcción de subjetividad y género. Por su fisonomía y geografía, la mujer latinoamericana no puede llegar a alcanzar el estándar simbólico de la madonna. Y sin embargo este símbolo se desplaza en el régimen de visibilidad vigente con el que la mujer es vista —por hombres, mujeres y sí misma. La igualación demanda una experiencia: a la donna que se refleja en la madonna solo le resta verse, en ese espejo divinizado, como si pudiera alcanzar ese objeto de deseo, esto es, vivir en la fantasía narcisista de la auto exaltación, no solo física, sino moral.

### LO PROVINCIAL, NI DESARROLLADO, NI MODERNO

Esta imagen del particular tocador de González nos permite ubicarnos en el problema crítico de lo provincial. Lo que se muestra como conflictivo en la obra es una expresión de la contraposición constitutiva de la sociedad colombiana (con ecos en Latinoamérica) a raíz de las tensiones emergentes del desarrollo y la modernidad.

La lógica del desarrollo es un relato histórico que se hizo política mediante imposición en nuestras latitudes del Sur. Por su vía se estructuró un orden geopolítico y se instauró la manera de concebir el subdesarrollo como un valor y condición de toda una región diferenciada. A este proceso Arturo Escobar (2007) denominó la invención del tercer mundo. La idea del desarrollo corresponde a un régimen de representación instaurado en posguerra que moldeó la percepción y las posibilidades de acción y valoración de mundo en los países denominados desde entonces como subdesarrollados. Escobar cuenta cómo desde el discurso de posesión de Harry Truman el 20 de enero de 1949, se expone que cuando la

colonización ya no se hace en nombre de una deidad, se puede hacer en nombre de los valores que el dominador desea. Para Truman, el conocimiento y la técnica que poseía el país norteamericano era razón suficiente para expandir su programa de desarrollo, aún si ello implicaba demoler los obstáculos ancestrales, las viejas estructuras sociales y formas culturales que impedían seguir el ritmo del progreso. En nombre del desarrollo, habría que reestructurar las sociedades subdesarrolladas. Aunque la ilusión de dicho propósito se viera frustrada por la no reducción de la pobreza de la mayoría de la población, lo efectivo para las nuevas políticas transnacionales consistía en afianzar su hegemonía. «La realidad, en resumen, había sido colonizada por el discurso del desarrollo» (2007, p. 22). Las consecuencias de estar en esta lucha es que todo cuanto se hiciera por su «porción de libertad» dentro del estado de cosas sería juzgado conforme a la escala. De modo que siempre aparecería como remedo o copia de un orden original y exitoso. Cultura, política, economía, género, consumo pasan por el rasero de la odiosa comparación, de la que siempre saldrán mal librados en un estado de permanente atraso —o de provincialismo.

¿Por qué apelar al régimen de representación del desarrollo? Frente al juicio desarrollista, propone Escobar, la tarea consiste en «exotizar» la construcción de la realidad de Occidente: mostrar cómo aquellos ámbitos tomados usualmente como universales, su epistemología y economía en particular, no son más que particularidades históricas cuyas pretensiones de verdad se fundan en prácticas sociales situadas y ejercicios de poder que se desplazan cada vez con mayor fuerza y eficacia. El régimen de representación del desarrollo no logra eliminar la diversidad cultural ni los procesos multiformes de subjetivación. De modo que la «exotización» de este régimen abre espacios de expresión. Pero la clave, señala Escobar, es continuar dando lugar a un pensamiento acorde a esos espacios que proponga categorías pertinentes a la expresión, de lo contrario, «si continuamos hablando de tradición y modernidad es porque seguimos cayendo en la trampa de no decir nada nuevo, porque el lenguaje no lo permite» (2007, p. 367).

Esto quiere decir que, por un lado, el régimen de representación dominante sigue teniendo vigencia y efectividad institucional y, por el otro, la vitalidad de la cultura demanda roturas en la superficie del régimen vigente que permitan contemplar alternativas. La expresión de lo provincial regresa a la contraposición constitutiva. La contraposición es lucha, resistencia y subversión que, en el caso del arte, expresa esta condición cultural como el sentir propio de la estética que le subyace. En los objetos de González esta contraposición se expresa en la interseccionalidad de las influencias que comulgan en ese plano de lo provincial. La bombonera Renoir, la bandeja Salomé, la bandeja Sun Maid, ensamblan modos de la cotidianidad que instauran sus respectivas influencias (eurocéntrico, católico, capitalista). Los objetos de uso incorporan las prácticas de clase, de género, sociales y religiosas

que se proyectan en la socialización que los objetos median. Las imágenes circulan por diferentes medios antes de conocer el original, pero no como objetos de conocimiento, sino como signos de distinción (Renoir), de aceptación social vía consumo (Sun Maid) o de subordinación (Salomé o cualquiera de los iconos religiosos). Las obras de González ponen in situ la imagen en el objeto de la práctica declarando las interferencias entre una y otro.

La noción de interseccionalidad proviene de los estudios culturales de género y remite al reconocimiento de los entrecruzamientos de distintas formas de opresión. Pero, a la luz de lo dicho, en tanto mecanismo analítico, es plausible su ampliación a cualquier fenómeno o condición de la subjetividad que se asiente en la matriz colonial del poder. Así, las influencias que entran en juego en el establecimiento potencial de lo provincial en la obra exigen la lectura de los entrecruzamientos de los códigos que la herencia colonial impone y que la cultura normaliza en la cotidianidad. La virgen de Rafael se inserta en las matrices de socialización, en los tiempos de la subjetivación, los ritmos de la colonialidad y, ciertamente, las velocidades de las modificaciones, estilizaciones y actualizaciones de la materialidad y la cotidianidad.

Empero, la modernidad —señala Nelly Richard— ha proyectado una visión globalizante y unificadora del sujeto, la historia y la sociedad, a partir de la legitimación de un centro cuya superior posición de control establece las jerarquías y progresos. Con base en ello, «la modernidad concibe a la “provincia” como desfase a ser absorbido y superado por el ritmo expansivo de la racionalidad de las metrópolis» (1994, p. 33). Provincia y metrópolis son términos relativos marcados por las jerarquías y posiciones de lo moderno. Y en el caso de América Latina, tiene una forma europeizante: las referencias de imitación en el orden del saber, el Estado, la religión, la economía y las artes yacen en la perfección del derrotero europeo hegemónico. Latinoamérica aparece como un territorio mitologizado y folklorizado que hace de este diverso territorio cultural un «depósito prefijado de identidad».

La invitación de Richard apunta a modificar la lectura del rol de la provincia en la red geopolítica de la modernidad; a afirmar el lugar descentrado del sujeto de la periferia, así como la necesidad de narrar su propia historia, y defender la simultánea multiplicidad que cohabita y caracteriza a la región, con las pulsiones particulares que impulsan sus singulares derroteros. En consecuencia, todo esto implica revisar las jerarquías desde las que hablamos de nosotros mismos. Y, probablemente, resignificar las expresiones desde el sentir y saber que realmente emerge del contexto.

## EMERGER LO «PROVINCIAL»

Habría que jugar con este término y realizar una distinción en el uso: frente al origen colonial de (1) «la provincia», González está buscando subvertir el orden que le compete y validar como protagonista su propia condición y situación de «artista de provincia». A esta invitación de la artista podemos denominar (2) «lo provincial», sustantivando lo que es valor tanto de las subjetividades periféricas como de las condiciones culturales que le competen. Empero, un tercer uso está en el aire y requiere su distinción, pero quién mejor que el Dr. Trueno para exponer el (3) provincialismo:

¡Qué pobreza de carácter! ¡Qué falta de imaginación! ¡Qué mórbidos deseos y qué sucia y provinciana la manera de proceder de todos! Los que llorando han implorado mil veces ante las puertas del Museo para exponer sus obsoletos engendros... ¡Qué falta de inteligencia! Qué pena para Colombia y para la verdadera plástica que unos cuantos esbirros atrincherados [...] hayan resuelto juntar sus justificables propósitos para engañar primero a la prensa privada —Propal—, luego al sector oficial y por último a nosotros, el gran público colombiano (y por ende a ellos mismos) para luego saborearse de un «triumfo» que solo envanece, envilece y envenena sus propias fuentes (Iovino, 2001, p. 159).

Dr. Trueno —uno de los pseudónimos del artista Bernardo Salcedo (1939-2007)— participa aquí de una defensa de Marta Traba con relación a los ganadores del XX Salón Nacional de Artistas. En su cadena de adjetivos despectivos aparece la versión *provinciana* del término asociada a una estrechez de mirada y una complicidad cerrada para beneficio propio. El provincialismo puede ser la caída de lo provincial. Dice Susana Leval (1994) que es frecuente caracterizar a los artistas latinoamericanos como enfrascados en la búsqueda de su identidad: no crear condiciones para expresar la identidad, sino negar la heterogeneidad del presente para erigir una identidad histórica, ya en la textura multiétnica, ya en los mitos de la patria.

Habría entonces *la provincia*, un territorio geopolítico dependiente y subdesarrollado frente a la metrópolis, cuyo modo de vida se hace paradigma. Habría *provincialismo*, una manera de pensar estratégica y facilista, carente de visión y creatividad -lo cual, sin duda, reproduce el esquema de lo moderno vs lo atrasado, *campechano*, tradicional entorpecedor del desarrollo. Y habría lo provincial. Estimo que el uso que González da a esta acepción, aunque reconoce su herencia, no se acoge a uno u otro sentido, sino que subvierte su sentido seminal para exponer un sentido suplementario.

Lo provincial en *Vive la France!* (1979) o *La última mesa* (1970) interroga la presencia y uso de las imágenes icónicas del arte como afiches decorativos de las casas. se expresa un escenario conflictivo en la infancia misma entre la libertad de juego al que invita el juguete tambor y el referente de infantería; podría decirse que el tambor también hace parte de la banda marcial, pero el tamborcito con la bandera de Colombia en su aro suele ser típico del proceso de juego y pedagogía musical, no del uniforme de la banda. De modo que la infancia se atraviesa por el juego lúdico musical y el disciplinamiento militar. Asimismo, la mesa de comedor es todo un escenario de simulación: mueble metálico que simula madera, simulación de la pintura de Leonardo a su vez simulada por la empresa de ilustraciones populares Gráficas Molinari, ensamble de uno y otra que simula el orden de la mesa, patriarcal y religiosamente fundado. Pero el uso del comedor es doble: tradicionalmente a la cabeza sentado, se espera al hombre de la casa antes de comer; pero, a la vez, el territorio de la mesa donde la madre ha dispuesto a toda su familia es un escenario caótico de platos y moronas, de cosas que pasan y se riegan, de encuentros, chismes y juegos. Por eso la santidad de la cena se queda en la superficie de la mesa. Sobre y debajo de ella, el comedor narra otra vivencia, aunque a la vez se mantenga la figura religiosa familiar de orden.



Figura 3. Beatriz González. *Vive la France!* (1979). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

Lo provincial no es apelar a lo que ocurre y lo que vemos, ni al cómo lo vemos en el marco de la cotidianidad (pues es allí donde se reproduce el provincialismo). Lo provincial implica reconocer lo visto para expandir el sentido, para establecer las contraposiciones, las convivencias entre contrarios que atraviesan el sentir y la subjetividad. No se constriñe a la referencia local, sino que insta un plano de significación expandido. Lo provincial es un territorio expandido por la imaginación poética que, enraizada en la vivencia, abre las fronteras de significación de los elementos intertextuales citados en la obra.



Figura 4. Beatriz González. *La última mesa* (1970). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

Lo provincial puede emerger de acotaciones generales de la cultura o la geografía compartida. Puede surgir de la experiencia personal y desde allí hacerse común. Podría objetarse que la posibilidad de abrir un espacio de significación es, al fin y al cabo, algo que hace cualquier obra del siglo xx. Eso es cierto. Lo interesante de explorar lo provincial yace más en reconocer lo intertextual que desde la obra, aún si nace de lo personal, no puede sino reconocer las características de los modos de configuración de la subjetividad en un lugar y tiempo dado. Y de ahí tanto su singularidad como su posibilidad dialógica.

### LO PROVINCIAL, LUGAR GEOESTÉTICO

Los muebles de González plantean interrogantes varios que lo provincial debe poder responder. Partir de lo dado implica también partir de lo que nos oprime en nuestro propio hogar, así como de las expectativas de cambio y transformación. Pero, ¿es posible afirmar lo provincial sin caer en el periferismo? Barrieros propone confrontar la perifericidad del arte latinoamericano con la dimensión geoestética del arte global. La geoestética remite al entrecruzamiento de los mecanismos de circulación del arte con los desplazamientos simbólicos y las movi­lidades de las subjetividades. Visto así, las subjetividades marginales, híbridas o periféricas resultan de las negociaciones económicas geopolíticas y, desde allí, justifican el valor añadido al arte como mercancía exótica. Por el contrario, al reconocer su fundamento geopolítico, cabe replantear las cartografías y jerarquías del arte a fin de confrontar «las nuevas formas de la colonialidad cultural que operan a través de las estéticas y las subjetividades transculturales» (2009, p. 40). Así, la fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno se muestran como una contradicción de lo multicultural y como formas de violencia epistémica al interior de las prácticas y discursos artísticos, que implican condiciones de coerción de la diversidad cultural mediante una representación estética estereotipificadora de lo subalterno. Por el contrario, la invitación, siguiendo al autor, yace en identificar la «heteroglosia de

las múltiples modernidades del mundo contemporáneo» (2009, p. 40). Si la cultura latinoamericana emerge de la geopolítica resultante de los procesos de conquista y los desplazamientos de subjetividades que allí tuvieron lugar, su modernidad —y en consecuencia la de su producción artística— debe ser leída conforme a su propio archivo y procurando evitar una fetichización de lo mestizo.

Barriandos defiende que una mentalidad geoestética contestataria, crítica y reflexiva puede subvertir dicho derrotero heredado, en tanto permita articular nuevas y diversas formas de subjetividad en las políticas transculturales. Empero, habría que reconocer que el archivo de nuestras modernidades debe ser levantado y usado para exponer la configuración de los propios procesos de subjetivación. Chaparro (2020) ha hecho un interesante camino en esta dirección al evidenciar el contraste entre la versión de modernidad que demanda subjetividades sumisas y el reconocimiento de la genealogía de las condiciones efectivas de producción de subjetividad. Lo que ocurre en Latinoamérica, vía la violencia de la conquista y la redistribución del poder en las formas del Estado poscolonial, es una multiplicidad de procesos de adaptación y acoplamiento de los aparatos de Estado a las formas de poder. Elementos como la segmentación social, las técnicas de tributación y la servidumbre preexistían en el periodo prehispánico, pero la forma Estado se mostró eficaz, durante y después de la Colonia, para asimilarlas y acoplar la obediencia a su legitimación. Sin embargo, Chaparro muestra también que esos procesos de acoplamiento maquínico no ensamblaron en su totalidad la mentalidad de las poblaciones. Habría, por ejemplo, una sobrecodificación entre el reconocimiento de las autoridades y la circulación de saberes y prácticas nativas que escaparon al control de las subjetividades, esto es, de la Iglesia. De ahí que buena parte de las luchas internas del proyecto de nación se hayan enfocado en un afán civilizatorio a través del trabajo, la evangelización y el mestizaje. Lo interesante del asunto es que, en medio de la tensión entre la herencia del poder colonial y su continuidad civilizatoria para la unidad de la nación y las fuentes diversas de las formas de subjetividad, queda viva la disociación que ha alimentado la posibilidad de pensar fuera del modelo de Estado y de modernidad y que se expresa en esa continua búsqueda latinoamericana de su singularidad.

Llegado a este punto resulta sugestivo entender esta raigambre de la subjetividad disociada justamente en esa rotura que el arte se empeña en abrir. Lo provincial expresaría la insuficiencia de vernos *modernos*, de entendernos *ilustrado*, lo absurdo de acabar en la violencia de la patria boba. Y, a contracara, expresa esa pulsión compartida por confrontar la aceptación de subjetividades sumisas. No todas las veces de manera exitosa se clarifica dicha confrontación, ni la pulsión que la mueve. Pero podríamos encontrar en el estado de insatisfacción generalizado las formas en que el arte se ha nutrido de esa genética disociación como principio de exploración de alternativas, de crear lo provincial que escape a esa herencia.

Lo provincial incluye dentro de sus condiciones de posibilidad el vernos a nos/ otros. Obras como las de González, una vez convierten la familiaridad del objeto en una experiencia de extrañamiento, dislocan el orden discursivo y, con ello, nuestra propia posición: visto desde la obra, la contraposición que lleva la obra nos pone en un lugar de enunciación en el que nuestra propia comunidad deviene alteridad. Ella es expuesta para poder dislocar el nos/otros que damos por sentado y percibir lo común como si no lo fuera. Lo provincial como mirada crítica no puede sino hacernos ver lo que somos y sentir el extrañamiento de hacerlo, en su absurda y desafortunada realidad. Lo provincial sería, finalmente, ese lugar de enunciación al que nos lleva la obra de arte de poder ver nuestra propia casa como otro de otro –y así, probablemente, hacer menos ajenas sus contraposiciones cotidianas.

## REFERENCIAS

- Barriendos, J. (2009). Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo. *Inter: art actual*, Printemps (102). <https://id.erudit.org/iderudit/45465ac>
- González, Beatriz. (2021). Catálogo Razonado Beatriz González. Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia y Universidad de los Andes. <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>
- Chaparro, A. (2020). Modernidades periféricas. Archivos para la historia conceptual de América Latina. Herder.
- González, B. (2020). Recuperar el aura. En M. Ramírez y T. Ostrander, Beatriz González: una retrospectiva (pp. 220-234). Banco de la República.
- González, B. (1976). *Beatriz González* [Manuscrito impreso]. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1093273#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-970%2C160%2C3639%2C2037>
- Iovino, M. (2001). Bernardo Salcedo. El universo en caja. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Leval, S. (1994). El arte latinoamericano y la búsqueda de identidad. En Centro Wilfredo Lam, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (pp. 23-27). PNUD/UNESCO.
- Pineda Repizo, A. (2022). En el baño de Óscar Muñoz: la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño. (pensamiento), (palabra). Y obra, (27). <https://doi.org/10.17227/ppo.num27-16069>
- Richard, N. (1994). Modernidad, posmodernismo y periferia. En Centro Wilfredo Lam, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (pp. 33-39). PNUD/UNESCO.
- Rodríguez, V. M. (1996). Los espejos de Beatriz González. *Modernismo, postcolonialidad e identificación*. *Historia crítica* (13), 21-31.
- Simmel, G. (2014). Filosofía de la coquetería. En *Filosofía de la coquetería y otros ensayos* (pp. 7-27). Coyoacán.