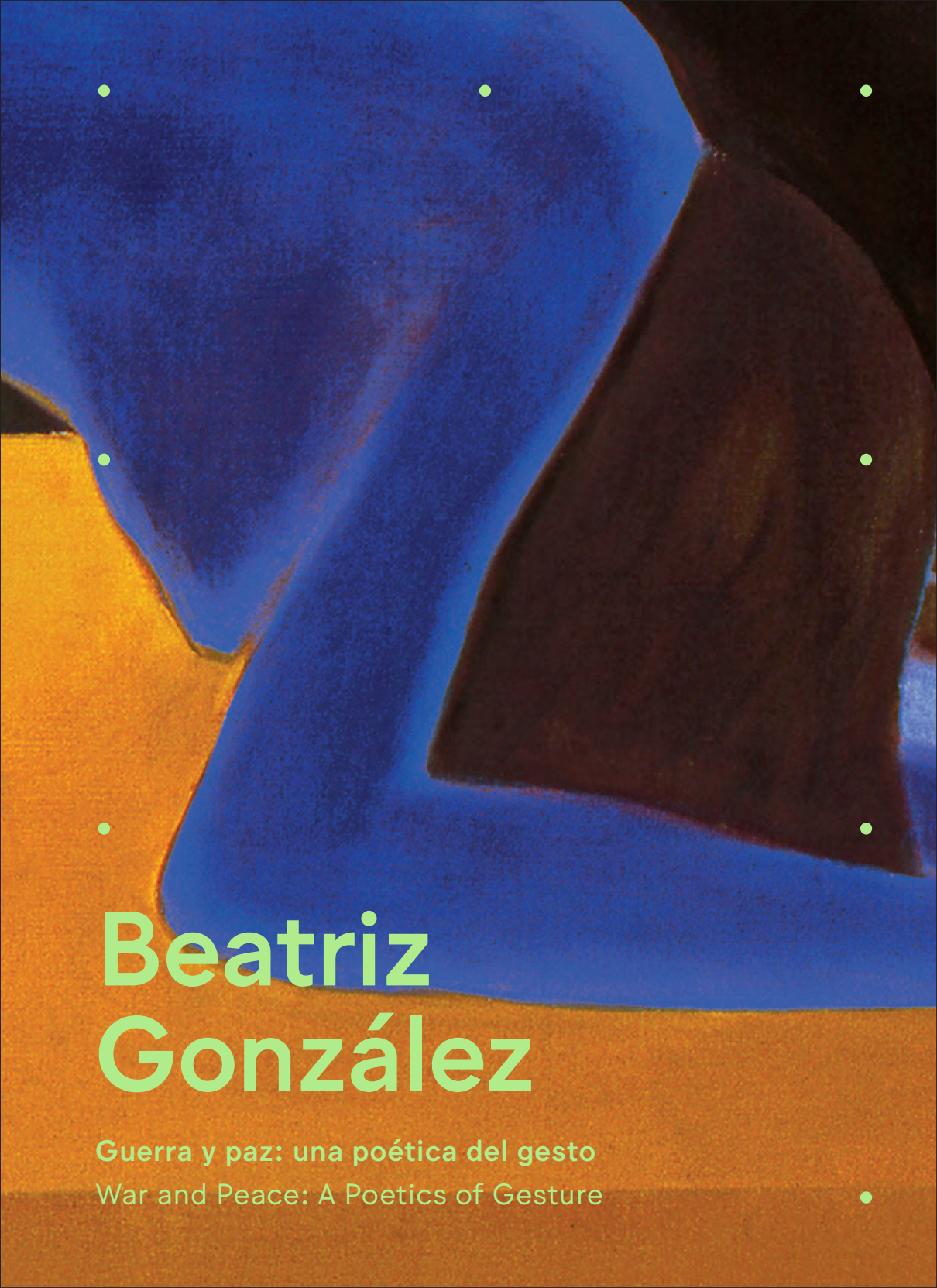
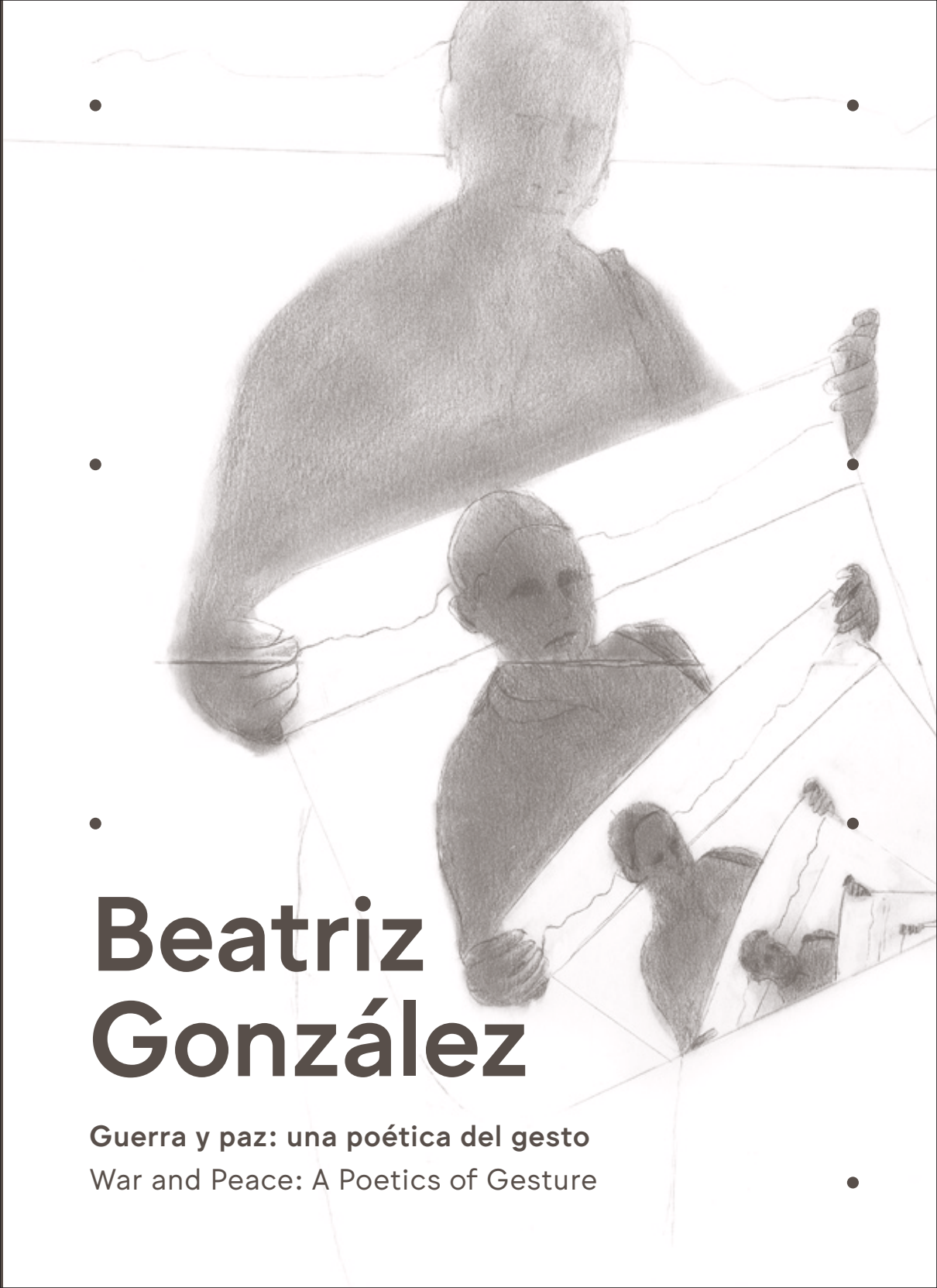




Beatriz González

Guerra y paz: una poética del gesto
War and Peace: A Poetics of Gesture



Beatriz González

Guerra y paz: una poética del gesto
War and Peace: A Poetics of Gesture

Ondas de Rancho Grande a la medida de "Lecturas No. 2" [Waves from Rancho Grande, at the Scale of "Readings No. 2"], 2007. Foto—Photo: Juan Rodríguez Varón [Cat. 33]



Alvin Karp 96





Bloomberg



CINCO M DOS



A.T.M.
Espectaculares
S.A.S. C.R.



HOTELES CITY.

p. 5: *Las Delicias 1*, 1996. Óleo sobre lienzo—Oil on canvas. 24 x 24 cm. Detalle—Detail.
Foto—Photo: Juan Camilo Segura. Colección privada—Private collection

pp. 6-7: *Auras anónimas*, 2007-2009. Instalación en el—Installation at Cementerio Central
de Bogotá. Foto—Photo: Laura Jiménez. Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC,
agradece el generoso apoyo de:

—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC,
thanks the generous support of:

Producción nacional de artes visuales realizada con el estímulo fiscal
del artículo 190 de la LISR (EFIARTES)

—
National Visual Arts Production made possible by the fiscal incentive
established in article 190 of the income Tax Law (EFIARTES)



PATRONATO
MUAC



Embajada de Colombia
en México



Senosiain.
Laboratorios

GBM



A U R A

**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General
de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información**

Nombres: González, Beatriz, 1932- , artista. | Medina, Cuauhtémoc, 1965- , autor. | Gutiérrez Montes, Natalia, autor. | Fraga, Christopher Michael, traductor. | Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo, institución sede.

Título: Beatriz González : guerra y paz : una poética del gesto = Beatriz González : war and peace : a poetics of gesture / [textos] Cuauhtémoc Medina, Natalia Gutiérrez Montes ; traducción = translation, Christopher Fraga.

Otros títulos: Beatriz González : war and peace : a poetics of gesture.

Descripción: Primera edición = First edition. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2023. | “Publicado con motivo de la exposición Beatriz González. Guerra y paz: una poética del gesto (25 de noviembre al 28 de junio de 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México = Published on occasion of the exhibition Beatriz González. War and Peace: A Poetics of Gesture (November 25, 2023 to June 28, 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City”—Colofón. | Texto en español e inglés.

Identificadores: LIBRUNAM 2220192 (libro electrónico) | ISBN (libro electrónico) 978-607-30-8230-3.

Temas: González, Beatriz, 1932- -- Exposiciones. | Arte -- Aspectos políticos -- Colombia -- Exposiciones. | Mujeres en el arte -- Exposiciones.

Clasificación: LCC N6679.G67.A4 2023 (impreso) | LCC N6679.G67 (libro electrónico) | DDC 709.2—dc23

Primera edición, 2023—First edition, 2023

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-8230-3

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Hecho en México—Made in Mexico

Beatriz González

Guerra y paz: una poética del gesto

War and Peace: A Poetics of Gesture



Presentaciones	14
Forewords	

Una poética del gesto	18
A Poetics of Gesture	132
—	
Cuauhtémoc Medina	

Las estrategias de una artista	34
An Artist's Strategies	148
—	
Natalia Gutiérrez Montes	

Semblanza	164
Biographical Sketch	

Catálogo	165
Catalog	

Créditos	169
Credits	

Presentación

Amanda de la Garza Mata

Directora del Museo Universitario Arte Contemporáneo

La pintura siempre plantea enigmas, y éstos definen épocas y abren mundos. Cuando Beatriz González se preguntaba, en la década de 1960, qué implicaba buscar añadir un nuevo capítulo a la historia del arte desde su natal Colombia y miraba las imágenes de los “grandes maestros” como Vermeer o Ingres, se hizo una pregunta radical, que cito en sus propias palabras: “¿Qué pasa con el arte universal en los países subdesarrollados o, como decían los economistas, en vías de desarrollo? ¿Cómo nos llega el arte a nosotros?”. Su obra entera es una de las mayores respuestas que se han ofrecido al dilema de cómo es posible, y urgente, un arte en el sur.

Beatriz González. Guerra y paz: una poética del gesto ha sido posible gracias a una multitud de colaboraciones. En principio, tenemos una deuda infinita con Beatriz González. También debo expresar nuestra gratitud con el apoyo que, desde la Embajada de Colombia en México, y el Ministerio de Cultura de Colombia ha recibido este proyecto, así como a los patrocinadores que confían en nosotros y nos apoyaron para su desarrollo. Asimismo a los varios colegas y colaboradores de Beatriz González, en particular a Catalina Casas y la Galería Casas Riegner, y a Martijn van Nieuwenhuyzen, director y curador en jefe del De Pont Museum en Tilburg, en los Países Bajos, quien generosamente ha aceptado hacer circular esta muestra en Europa. Aunque era difícil imaginar una obra que enmarcara con elocuencia la celebración de los XV años del MUAC, la exhibición de González ejemplifica la potencia de la creatividad y sentido crítico que define al arte del sur y de un museo que nos invita a mirar desde un lugar distinto.

Foreword

Amanda de la Garza Mata
Director of Museo Universitario Arte Contemporáneo

Painting always formulates enigmas that define eras and open up worlds. In the 1960s, Beatriz González contemplated images by “great masters” like Vermeer and Ingres and asked herself what it would take to add a new chapter to the history of art coming from her birthplace of Colombia. In so doing, she was posing a radical question. As she put it: “What happens to world art in what economists used to call underdeveloped or developing countries? How does art reach us?” Her entire body of work, in all its dimensions is one of the best responses yet offered to the dilemma of how art can be both possible and urgent in the global South.

Beatriz González. War and Peace: A Poetics of Gesture has become a reality thanks to a host of collaborations. First and foremost, we are infinitely indebted to Beatriz González. I must also express our gratitude for the support this project has received from the Colombian Embassy in Mexico and Colombia’s Ministry of Culture, as well as the patrons who put their faith in us and supported us in developing it. We are also grateful to Beatriz González’s many colleagues and collaborators, particularly Catalina Casas and Galería Casas Riegner, and Martijn van Nieuwenhuyzen, Director and Head Curator of De Pont Museum Tilburg in the Netherlands, who has generously agreed to bring this exhibition to Europe. It could have been a challenge to identify an artist whose work would adequately and eloquently mark the celebration of the MUAC’s fifteenth anniversary, but this exhibition of Beatriz González exemplifies the power of the creativity and critical sense that defines the art of both the global South and a museum that responds to a present sensibility, inviting us to look from a different viewpoint.

Presentación

Álvaro Moisés Nico Daza

Excmo. Embajador de Colombia en México

Colombia es el país de la belleza ensangrentada. En la búsqueda para construir esa paz total que desde el pueblo colombiano anhelamos todos los días, encontramos la potencialidad de abrazar el dolor de nuestra sociedad como uno de los ejes que nos constituyen para hacer realidad otra historia posible, desde la reconciliación. A través de su obra, la Maestra Beatriz González, una de las artistas más importantes de nuestra contemporaneidad, transmite el sentir de generaciones enteras atravesadas por la guerra, y que desde ese lugar de enunciación luchamos por la paz.

Agradecemos la posibilidad de contar con una selección de su trabajo en esta exposición en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, toda vez que permitirá conectar al pueblo mexicano y colombiano desde la vulnerabilidad.

La exaltación de la gloria entendida desde la anulación de la otredad, la lógica de la competencia, el miedo y la dureza como variables del sentido común de nuestros tiempos han limitado esta posibilidad; sin embargo, si nos detenemos con paciencia a analizar los problemas, los proyectos y las esperanzas que unen la historia de Colombia y México, quizás podamos encontrar que a través de esta interacción, desde lo más hondo, apasionante y vulnerable de lo que somos, podremos consolidar realmente alternativas y garantías para el trasegar de la humanidad en el siglo XXI.

Foreword

H. E. Mr. Álvaro Moisés Nico Daza
Colombian Ambassador to Mexico

Colombia is a country whose beauty has been stained with blood. On our quest to build a complete peace, for which we the people of Colombia yearn every day, we found the potential of embracing our society's pain, of regarding it as one of the cornerstones that make us who we are, so that we can make a different, possible history into a reality, grounded in reconciliation. Through her work, Beatriz González, one of the most important artists of our times, conveys the feelings of entire generations that have been transfixed by war, and gives a sense of the place of enunciation from which we fight for peace.

We are grateful for the opportunity to present a selection of her work at the Universidad Nacional Autónoma de México's Museo Universitario Arte Contemporáneo, in that it will allow us to connect the Mexican and Colombian peoples from a place of vulnerability.

This possibility has been curtailed by the exaltation of glory understood from the standpoint of the annulment of otherness, the logic of competition, and fear and resistance as variables of the common sense of our time. Nevertheless, if we slow down and patiently analyze the problems, projects, and hopes that unite the histories of Colombia and Mexico, perhaps we will be able to see that, by interacting at the level of the deepest, most impassioned and vulnerable parts of who we are, we really will be able to solidify alternatives and guarantees that will put humankind on a different path in the twenty-first century.

Una poética del gesto

Cuauhtémoc Medina



Zócalo del duelo [Mourning Frieze], 2018. Intervención en las calles de Bogotá—
Intervention along public street in Bogotá, 2018. Foto—Photo: Óscar Monsalve [Cat. 36]

Un celular

A finales de marzo de 2019, Beatriz González inauguró una muestra en la Galería Casas Riegner de Bogotá. Su intervención gráfica *Zócalo del duelo* (2018) se mostraba prominentemente emplazada como una tira a modo de friso, ubicada en una posición baja tanto en la sala de exhibición como en el espacio público. El afiche, impreso por Taller Arte Dos Gráfico con una edición de 600 ejemplares, competía por la atención del público en diversas paredes de Bogotá en medio de los empapelados de conciertos y espectáculos, así como toda clase de anuncios comerciales y personales, que recubren con una costra de papel y engrudo los muros de las ciudades latinoamericanas.

La exhibición ocurrió al mismo tiempo que la obra de González recibió, finalmente, una especie de consagración global —tras las retrospectivas que la habían llevado a varias instituciones europeas en Berlín, Burdeos y Madrid— y poco antes de la muestra que Mari Carmen Ramírez y Tobias Ostrander organizaron para el Pérez Art Museum Miami, el Museum of Fine Arts de Houston y el Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá. La pintora había decidido agrupar sus obras en torno a una serie de “tragedias naturales”, entendidas como una nueva paisajística de la nación. Como González señaló a la prensa local, ese giro temático subrayaba que hacer la crónica del dolor de la sociedad seguiría teniendo sentido incluso si los acuerdos de paz entre la guerrilla y el gobierno fructificaban:

Paisajes nacionales surge de los cuatro elementos. Pero no son los cuatro elementos limpios que le enseñan a uno en el colegio —el aire, el agua, el fuego y la tierra—, sino que son cuatro elementos trágicos. Todos están enraizados en sitios específicos: el agua en el Valle, el aire en la Guajira, la tierra en Barrancabermeja y el fuego en la Sierra Nevada de Santa Marta. No estoy haciendo una abstracción, sino que quise pensar cómo esos cuatro elementos funcionan en contextos particulares de tragedia.¹

La marca distintiva de esas tragedias era su marginalidad: referían a eventos sucedidos al interior de Colombia que la

1— Felipe Sánchez Villarreal, “‘Yo no creo que el arte pueda tumbar gobiernos’: Beatriz González”, *Semana*, 23 de marzo de 2019. Disponible en: <https://www.semana.com/arte/articulo/yo-no-creo-que-el-arte-pueda-tumbar-gobiernos-beatriz-gonzalez/73354/>.

distracción ciudadana haría que pronto se olvidaran ante la emergencia circular que define la historia latinoamericana reciente. Uno de los casos, en Barrancabermeja, estaba relacionado con la violencia paramilitar: partía de una fotografía que documentaba cómo los familiares de personas desaparecidas habían enterrado ataúdes que contenían fotografías pegadas en lugar de cuerpos. Dichas obras tenían el propósito de hacer palpable que el proceso de desarme y paz no significaba el final de la tragedia del país ni, por tanto, un giro radical en la tarea que la pintura de González había venido haciendo por décadas.

En ese contexto, *Zócalo del duelo* llamó mi atención de inmediato. Por un lado, su imagen se difundía con eficacia por vía electrónica, un factor cada vez más significativo en la circulación y el efecto de las obras de arte. Ciertamente, hacer un zócalo de gráfica como medio de intervención pública sugería un marcador de época en la obra de González. En 1983, la pintora había revelado la mezcla de horror y ridículo que definía la vida del país a partir de la presidencia de Julio César Turbay (1978-1982) con *Zócalo de la comedia* y *Zócalo de la tragedia*.² Al editar un nuevo zócalo, González sugería precisamente que la definición de la época nacional estaría en la interminable tarea por el imposible duelo personal y colectivo, un emblema que, por desgracia, muchas otras locaciones del continente y el mundo podríamos adoptar para definir el siglo XXI.

Debo confesar que ese razonamiento crítico ocurrió *a posteriori*. En un primer momento, el rasgo que me conmovió era intrínseco a la imagen. Mientras una de las dos figuras de *Zócalo del duelo* hunde sus sollozos en un pañuelo, la otra subraya su desventura apretando en la mano derecha un teléfono celular. El gesto me asombró no sólo por la presencia de un objeto que fechaba la imagen, sino por el peso de la inclinación de la mujer: su abandono ante el dolor y la actitud de todo su cuerpo cifraban su tensión en la manera en que se aferraba a ese objeto. El pañuelo y el celular aparecían como *pendants*, en una correspondencia simbólica, aunque el aparato electrónico se proyectaba por enfrente del espacio de la doliente, al rebasar el margen marcado en la parte inferior del grabado por dos placas antiguas, probablemente recuperadas del material histórico del impresor.

2— Véase al respecto lo que Beatriz González escribe en “Arte y política”, en Beatriz González, *Ante el arte*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2011, pp. 275-276.

Ese teléfono era un punto de irradiación: todo el arte de González como pintora se mostraba en el poder de comprensión emocional y física que planteaban en esta imagen las relaciones entre los cuerpos y los objetos. La artista estaba consciente de la importancia de ese elemento y no dejó de subrayarlo en las entrevistas que concedió, a la vez que aclaró que a estas imágenes les precedía un largo proceso de elaboración:

Decidí trabajar sobre las mujeres en el duelo. Estas mujeres están llorando porque tuvieron una tragedia de la naturaleza o porque mataron a los miembros de su familia [...] Empecé haciendo bocetos para ver qué era lo más efectivo y elegí dos imágenes: la repetición empieza con una mujer que se tapa la cara con un pañuelo y sigue con otra que tiene un celular —cuando miras bien, las mujeres siempre están tratando de comunicarse: contar su dolor, saber qué ha pasado con su familia—. ³

Mi conmoción, sin embargo, no dependía de esa información: emergía de una interpretación viva, una intuición corporal y sensible de lo que debieron sentir esas mujeres. No obstante la distancia geográfica, biográfica y económica que pudiera separarme de los sujetos de esa representación, las imágenes tornaban mi cuerpo en un medio de su comunicación. Maurice Merleau-Ponty atina a postular este gesto como una comprensión de la intencionalidad de mi cuerpo en el de otro:

El sentido de los gestos no viene dado, sino comprendido, o sea recogido, por un acto del espectador [...] la comunicación o la comprensión de los gestos se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro, de mis gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro. Todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones habitaran el suyo. ⁴

Vuelvo sobre la cita de González para insistir: “las mujeres siempre están tratando de comunicarse: contar su dolor, saber qué ha pasado con su familia”. No se trata de que el celular

3— *Ibid.*

4— Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes (trad.), Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, p. 202.

simbolice esa comunicación: la imagen comunica ese dolor *en sí misma*. En los bocetos y las pinturas que Beatriz González ha realizado de estas dolientes, está presente lo que Merleau-Ponty califica como una interrogante: “El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, en los que me invita a reunirme con él [...] Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo ‘cosas’”.⁵

Apropiacionismo sin imitación

Como artista de larga trayectoria, el rol histórico de Beatriz González está más o menos facturado por su forma de poner en práctica desde muy temprano —en la década de 1960— tácticas de apropiación crítica de un modo radicalmente distinto al de la apropiación de la cultura comercial de masas que definió al pop angloamericano. Su pintura se destacó por llevar a cabo, por partida doble, una reivindicación ambivalente y marginal tomando como referencias obras del canon occidental e imágenes populares *kitsch* de carácter local. Esa invocación populista del canon y de canonización de lo vernáculo se cifraba en la provocación por la que Beatriz González solía caracterizarse, a inicios de la década de los setenta, como “una pintora de provincia”. Su obra planteaba un desafío complejo y estratégico al dogma de la universalidad modernista y clasicista de la pintura “seria” de sus contemporáneos: la propuesta de González simultáneamente expresaba una ironía *kitsch* en la copia acriollada de los “grandes maestros” y elevaba fotografías de la prensa popular y estampas de consumo masivo a fuentes primarias para una pintura refinada y competente —con superficies de colores brillantes y lisos, y bordes duros— que de cierta forma modernizaba sus referentes para dialogar con los medios visuales industriales.

Esas estrategias, de una manera heterodoxa, subordinaron los referentes —altos o bajos— de su obra a la realización visual de la pintura misma. Más tarde, a esto se añadiría una variedad de soportes no menos irónicos, pero precisamente por ello llenos de encanto (muebles, telones, cortinajes, entre otros). González osciló entre la producción de versiones híbridas de obras

5— *Ibid.*

canónicas, que van de Vermeer y Velázquez a Da Vinci, Manet o Picasso, y la presentación colorida, autorreferencial y reformada de imágenes tomadas de estampas populares y fotografías de la prensa amarillista. Obras fundadoras como *Los suicidas del Sisga No. 2* (1965) no sólo señalaban un interés original por la trágica existencia y muerte de los marginados, sino que, dejando de lado el peligro de la “anécdota”, sublimaban retratos de estudio provincianos en composiciones audaces de colores saturados y brillantes, que expresaban, más que un comentario sobre su temática, la energía de un nuevo modo de pintar. La ironía de esa comunicación entre imágenes pobres y pinturas llenas de excitación es quizá lo que sardónicamente la autora expresaba al definir su pintura como una elaboración de “la alegría del subdesarrollo”. Todas esas tácticas llevaron a que Marta Traba, su mentora, la postulara como la alternativa informada al pop y el arte conceptual.

Lo anterior representaba un desafío artesanal a la hegemonía de una estética industrializada y se postulaba como una práctica artística que debía desfondar la aparente universalidad del arte nuevo del norte con una irritación específica del sur; la exaltación del “ridículo” popular como ironía contemporánea:

Mientras los norteamericanos crean una pintura “pop” a escala y con procedimientos industriales, Beatriz González actúa como un artesano del “pop”. No está registrando la invasión de productos que irritan tanto al público como a los propios artistas [...] descubre en cambio, por su cuenta y riesgo, aspectos más soterrados, menos obvios, del ridículo peculiar de su país.⁶

Con ese rol, Marta Traba reclutó a Beatriz González en la batalla contra la “estética del deterioro” del norte. Traba daba esta designación al arte posterior al expresionismo abstracto que, de acuerdo con sus planteamientos, invadía la cultura con obras sin voluntad de significar y que pertenecían a la categoría de “cosas no espirituales” que “entran a formar parte de la vida doméstica como cualquier utensilio práctico” y “promueven la sustitución de la individualidad creadora por una especie de productor” en

6— Marta Traba, “Beatriz González”, *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, núm. 169, 1974, pp. 65-73. Reproducida en *El Tiempo*, 17 de noviembre de 2011. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10784544>.

serie, fabricante de objetos y creador de prototipos anónimos.⁷ En esa defensa del arte sustancial, González ejercía una curiosa oposición: la de proponer al imperio del pop global una resistencia interiorizada (representativa de una vanguardia “inter-media” entre el esoterismo y la posibilidad de comunicación) que al mismo tiempo se ofrecía como “una desmitificación de la cultura en general y la colombiana en particular”.⁸

Esa función de crítica immanente de la neovanguardia en forma de un antipop del sur anticipó la función que el arte de la periferia vino a reclamar a finales del siglo xx. Beatriz González es una de las principales artistas del sur no sólo por la energía de su pintura y dibujo, sino por la forma en que su arte anticipa la función de crítica al *mainstream* y el replanteamiento de la geografía de las genealogías artísticas, que es decisivo en nuestra concepción de contemporaneidad artística.

El mestizaje de clase, geografía y elocuencia visual que ejemplifican sus muebles de inicios de los setenta al injertar una *Mona Lisa* popista en un espejo de recibidor —*Nací en Florencia y tenía veintiséis años cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* (1974)— o al interpretar a caída de Cristo como redundancia material y lingüística de una cama de latón que imitaba de por sí la madera con un trampantojo decorativo —*Naturaleza casi muerta* (1970)— es un paradigma del refinamiento artístico del sur y un manifiesto constante de la posibilidad del ejercicio de la pintura como cuestionamiento de sus convenciones heredadas.

Sus obras representan una rama idiosincrásica de la crítica a las ideologías del modernismo que tomó la pintura como un método conceptual y que —como lo muestra la pintura y el diario que González produjo para su *Mural para fábrica socialista* (1981), que desmantela el *Guernica* de Picasso rehaciéndolo— confía en la copia como método de duplicación y anticipación de la originalidad, al modo del Pierre Menard del cuento de Borges y el Jusep Torres Campalans de la novela de Max Aub. Las obras de González, en la erudición y la mezcla que supone su versión de apropiación, son a la vez un diagnóstico de la condición de la alta

7— Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972, pp. 27 y 63.

8— Marta Traba, *Arte de América Latina*, Nueva York, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 154.

cultura latinoamericana como subalterna al relato occidental y una fuga original a la condena de la imitación. En otras palabras, expresan la paradoja productiva que define el arte contemporáneo como una experiencia poscolonial.

La trampa del tema

La importancia de Beatriz González como exponente de una neovanguardia descentrada ha tenido una consecuencia negativa: la tematización de su obra más reciente. A inicios de la década de los ochenta, González redirigió su trabajo para que sirviera como una crónica de la monstruosidad de la vida política colombiana y, en particular, de la comedia trágica de los gobiernos locales. Su reflexión sobre la combinación de vulgaridad, corrupción, deshumanización y violencia de la sociedad colombiana, que estaba implícita en cierto grado en la elaboración del *kitsch* de su producción temprana, pasó a localizar los referentes de la obra de González y ahondar su búsqueda de modelos en la prensa local.

La crítica internacional y los curadores de sus exhibiciones en los últimos años tienden a interpretar el trabajo reciente de González en relación con su temática. Tobias Ostrander la entiende como “una confrontación más apasionada de la violencia presente en toda Colombia” en la cual “la práctica artística como una forma de protestar, de volverse testigo y de hacer duelo reemplazará la inclinación al juego” de la obra temprana de la pintora, a medida que su figuración se dirige a explorar “las nuevas y más oscuras realidades, reflejadas en las noticias cada día”.⁹ Mari Carmen Ramírez argumenta que la pintura de González “se volcó hacia *la representación* de los verdaderos actores, de las desesperanzadas víctimas y los acontecimientos de ese conflicto que lleva décadas causando estragos [...] su crítica a la representación *vía apropiación* se substituyó por una tentativa de confrontar al observador con aspectos de ‘lo real’, aunque a guisa de impactar la conciencia colectiva con eficacia, o sea, desde ‘lo político’”.¹⁰ Consciente de la posibilidad de

9— Tobias Ostrander, “Un arte de contradicción”, en *Beatriz González. Una retrospectiva*, Houston/Miami/Bogotá, MFAH / PAMM / MAMU/Banco de la República, 2020, p. 26.

10— Mari Carmen Ramírez, “Pigmentos de pesadumbre”, *ibid*, p. 30.

que esa identificación entre la obra y la realidad estaba abierta a cierta crítica, Ramírez señaló que el hecho de que González pintara a partir de imágenes de la prensa constituía una “meta-representación”, con la que se generan significados reveladores, más allá de los horrores al alcance de todos”. En su argumento, Beatriz González pretendía replantear el contenido estético de las imágenes y desviarlas del carácter explotativo del consumo de la prensa, al “tornar visibles las insondables emociones y reacciones psicológicas que acarrear la guerra, la violencia, el caos y demás formas mortales de un conflicto que ha diezmado a la gente común”,¹¹ en una especie de humanización de una cultura visual mórbida e indiferente.

Aunque estas descripciones están formuladas como elogios, plantean una reducción: la interpretación de la pintura como producción de imágenes. Quizá, sin advertirlo, constriñen la pintura de González a una generalización nacional y a la caracterización del arte colombiano como arte sobre la violencia en Colombia, un deslizamiento que es a la vez inevitable y problemático. En un momento en el que el arte global cobra el precio de la incorporación de regiones, países y artistas a su catálogo precisamente con una u otra reducción temática, definir la pintura de una artista como González acaba subordinando la heterogeneidad técnica, autocrítica y fenomenológica de su obra a su mero referente. Incluso, a pesar de la diferencia generacional, esta operación acaba identificando su obra con una u otra forma de documentación.

Ciertamente, esa producción de estereotipos no es única, pero tiene consecuencias amplísimas y no exentas de paradojas. Casi por regla absoluta, la forma en que gran parte de las geografías artísticas de la periferia se han incorporado a los museos y el mercado en la actualidad ha tenido que ver con escenificar de manera aproximada o forzada una temática que, las más de las veces, ilustra formas de representación que se ajustan a las versiones de las agencias de noticias occidentales. Del mismo modo en que el arte global entiende el arte cubano como expresión de exotismo comunista espiritualizado y a los artistas de México como comentaristas de la modernización fallida, la producción argentina encontró cabida en la imaginación global mediante la temática colectivista de la memoria de los desaparecidos. Bajo

11— *Ibid.*, pp. 37 y 45.

esa lógica, globalizar el arte colombiano consistió en reclutarlo para representar el concepto de *violencia*.

Apunto de pasada, pero no sin disfrazar cierta provocación, que esta reducción temática es connatural a una variedad de condiciones en las que subsumimos ese otro lugar común: “lo figurativo”. La fijación de relacionar la imagen con “lo real” no difiere de la costumbre de buscar el significado del arte antiguo en el establecimiento de una “iconografía”, pues también es una forma de subordinar, controlar y finalmente reducir el poder de la pintura, incluso la que moviliza imágenes, a un “significado” textual o verbal previamente establecido: contenido, símbolo o pensamiento del artista. Este afán contrarreformista de perpetuar la epistemología de la imagen que dicta el uso “legítimo” de las imágenes en relación con la superioridad de sus referentes es también una forma de logocentrismo. Asume que la idea precede a los efectos del significante, refiere a las pinturas e imágenes en relación con la esencia del significado o el personaje representados, que sólo se debe suplementar con lo “formal” o “decorativo” del “estilo”, sin ceder al “abuso” de la seducción de “su hermosura escandalosa”. Afirmar la preeminencia de un “programa” precisamente por suponer su anterioridad como sentido fijo y autorizado antes y por encima del signo.

En pocos terrenos el malentendido es un tránsito necesario ante el cambio del canon. El “tema” o lugar común es un requisito del mercado cultural contemporáneo que posteriormente puede dejar lugar a la infiltración de alguna clase de especificidad. Lo que nos corresponde, acaso, es transformar esa primera recepción para complicarla, desviarla, desdibujarla o suplementarla. Valorar la pintura de González a partir de su relación con la fotografía de prensa popular como su referente es quedarse en el inicio de su proyecto, en el cual interviene una serie de operaciones artísticas que están vinculadas directamente con la eficacia de sus imágenes. Ese modo de pintar es su significación, más que pretenderse como simulacro emitido por la “realidad”. “¿Qué es lo que sus cuadros producen?” parece más relevante como pregunta crítica que “¿Qué retratan?”.

Una poética del gesto

En una publicación reciente sobre la exposición *Los archivos de Beatriz González*, curada para el Banco de la República por

Natalia Gutiérrez y José Ruiz Díaz,¹² se dejó ver la complejidad de los papeles que la artista ha recopilado como entretela de su pintura. La masa heterogénea abarca por igual artículos e imágenes de su carrera y exhibiciones, textos de crítica y —cosa crucial— fotografías de prensa que han servido como fuente primaria de sus obras. En esa publicación hay una imagen que funciona como un punto *aleph*, el centro de ese remolino en la iconosfera: el retrato de la artista rodeada de su archivo de recortes de periódico publicado por la *Revista Cromo* en octubre de 2001. Se trata de una masa de reportes de tragedias y personajes, pegados con tachuelas y cinta en las paredes y también desbordando las mesas de trabajo.

La ausencia de clasificación (temática, cronológica o geográfica) revela el principio de selección o de atracción que González aplica a esas imágenes: se trata, consistentemente, de la apreciación de algún rasgo que se aloja en las imágenes mismas. Aunque la retórica de la prensa gráfica lo pretenda, no son “imágenes de ‘lo real’”, sino íconos contruidos con arte y deliberación, productos de una intencionalidad marginal (si se quiere, en ocasiones analfabeta y parroquial), obra de determinados fotógrafos que buscan crear imágenes concluyentes y definitivas de los acontecimientos. Sus fotografías tornan cuerpos y sujetos en motivos simbólicos; en ellas incluso los muertos aparecen como actores, porque en la muerte nuestro cuerpo es capaz de aparecer dispuesto para una determinada escenificación. En esa selección predomina el efecto corporal emocional de los personajes, que luego la artista enfatiza por las operaciones que lleva a cabo en el dibujo y la pintura: la especificación de un movimiento o una postura, la actitud que comunica una determinada forma de interactuar con los otros, los objetos y los acontecimientos. Las fotografías que González escoge entre la inundación de imágenes que caracteriza nuestra era expresan una corporalidad retórica: la transmisión de sensaciones, llamados, ruegos o duelos por medio del cuerpo o los cuerpos.

Más que la realidad de la violencia en sí, Beatriz González tiene como partida de su obra una masa de obras de arte plebeyas, cuya marca dominante es una determinada comunicabilidad. Ella aísla imágenes definidas por los gestos y luego

12— Natalia Gutiérrez et al., *Los archivos de Beatriz González/Beatriz González Archives*, Aurora Solá (trad.), Bogotá, Banco de la República, 2020.

retrabaja fatigosamente esas posturas y actitudes a fin de realzar su expresividad y peso sobre nosotros. Ese realce es, por supuesto, el objeto de las delicadas y variables herramientas que línea, trazo, sombra y color ofrecen a la pintora. Así, un gesto atrapado en la materialidad desechable del periódico y la publicación en la red (la iconografía fungible y desechable, permanentemente renovable, que nos ofrece la vida bajo el capitalismo) se ve entonces redimido para refinarse y adquirir permanencia. Se trata, en efecto, de una transmutación poderosa obtenida por el detalle: las mil y una formas en que el arte de pintar —mediante el color, la línea, la densidad, la deformación, las distancias y las proporciones— enfatiza aún más la sensación de que esos cuerpos representados son también cuerpo.

Un efecto de ese proceder es el hecho de que la artista retrabaja las posturas encontradas en una imagen en repetidas ocasiones, buscando, con variaciones mínimas, atrapar el gesto en su expresión más honda. Esas obras, a su vez, se unen con otras imágenes en series de series, donde ciertos gestos son explorados en su complejidad y variabilidad. Es posible, por ejemplo, advertir que la exploración de varios gestos de sollozos de la serie *Las Delicias* (1997-1998) tiene su contrapunto en la imagen multiplicada del sollozo de una mujer mayor de *En familia* (1995) o el coro de sollozos de *Ríos de sangre* (1992). La extraña imagen de mujeres dolidas recibiendo una caja con restos humanos, que Beatriz González tituló con una línea de un poema de José Emilio Pacheco: *Cada uno con su ofrenda* (2010), dialoga de forma inquietante con la multiplicación de imágenes de la serie *Yolanda Izquierdo* (2007-2008), que muestra a una mujer enseñando, en una fuga abismal, su propia imagen en un periódico.

La diversidad de formas en que el cuerpo lleva a cabo la labor interminable de cargar con otros cuerpos se representa en distintas obras. Es posible comparar la soledad física de los dibujos de *Cargueros* (2008) con la multiplicación de cargadores de los estudios y óleos de *Domingo de resurrección: Puerto Triunfo* (2005). La imagen del traslado de cadáveres como si fueran animales de cacería aparece de manera obsesiva en diversas obras, de los *Cargueros de Vista hermosa* (2006) a los portadores de cuerpos en quienes están basadas las series de *Auras anónimas* (2007-2009). Ese constante ejercicio de la expresión del gesto no se detiene en la compulsa de la expresividad de los vivos, ya que se prolonga en la frecuencia con que González constata la forma en que la muerte fija una u otra gestualidad en el rostro y el cuerpo mismo.

En la muestra *Beatriz González. Guerra y paz: una poética del gesto*, Natalia Gutiérrez y yo hemos querido agrupar esas muchas series de gestos en tres grandes conjuntos: las imágenes —frecuentemente femeninas— de personas en duelo; los gestos corporales del trabajo de portar y enterrar a los muertos y, finalmente, la gestualidad de los cuerpos exánimes. Más que establecer una taxonomía de las obras, hemos querido plantear una base de comparación que posibilite que el espectador aprecie esta investigación de los gestos y las variaciones como una tarea sustancial que define la pintura de Beatriz González como una poética de la comunicación entre cuerpos. Sus estudios del gesto permiten combinatorias casi estructuralistas, como sucede con las seis imágenes de cargadores que utilizó en las 8 947 lápidas impresas en serigrafía sobre láminas de polipropileno que componen *Auras anónimas* —su famosa intervención en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, ya mencionada—, o con su intervención de papel de colgadura o papel tapiz titulada *A posteriori* (2022), exhibida en Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, que bajo el impulso de Doris Salcedo opera desde 2017 en Bogotá. Esos gestos, a su vez, son la base de las composiciones y alegorías más ambiciosas de la artista, como los telones de *Guerra y paz* (2022) que dan título a la exposición.

En busca de un concepto

A lo largo de este texto he usado la palabra *gesto* para referirme a aquello que el *Diccionario de la lengua española* define como “movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes”.¹³ La transparencia de esta categoría, no obstante, resulta engañosa. En el *Oxford English Dictionary* se marcan como obsoletas las acepciones que refieren a las maneras en que se mueve el cuerpo y se ofrece una noción más estricta al definir *gesto* como “movimiento expresivo del pensamiento o el sentimiento”.¹⁴

13— Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., s. v. gesto. Disponible en: <https://dle.rae.es>.

14— *The Compact Oxford English Dictionary-The Complete Text Reproduced Micrographically*, 2ª edición, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 668.

Aquí hay que constatar que, ciertamente, la definición de gesto está sometida a variación lingüística. Keith Thomas, en la introducción de *A Cultural History of Gesture*, sugiere incluir en su definición también la transmisión de mensajes sin movimiento o mediante movimientos involuntarios que emiten una señal de algún tipo¹⁵ —haciendo un lejano eco de la concepción cicero-niana de que el cuerpo entero de un hombre y sus expresiones faciales y vocales son como “las cuerdas de un arpa, que suenan a medida que el alma las toca”—.¹⁶ Otros estudiosos, como Adam Kendon en *Gesture: Visible Action as Utterance*, testimonian que en inglés hay una creciente tendencia a circunscribir su sentido: “se atribuye al actor ejercitar al menos cierto grado de control voluntario sobre cualquier movimiento visto como gesto y lo que expresa. Usualmente gesto no se usa para referir a aquellas expresiones visibles del cuerpo de pensamientos o sentimientos que se hacen sin advertirlo o se plantean como algo que la gente no puede evitar”.¹⁷ No es casual que, en un libro de ejemplos de posiciones emocionalmente significativas tomados de pinturas, el antropólogo y artista Desmond Morris¹⁸ prefiera el concepto de *postures* (“posturas”) para nombrar el lenguaje corporal del arte.

Los estudios del gesto, especialmente en su renacimiento en los siglos xx y xxi, se concentran en establecer el estatuto lingüístico de la combinación de “la comunicación kinestésica, expresión facial y entonación vocal” como parte de la compleja manera en que los animales humanos nos comunicamos, para usar las palabras de Gregory Bateson.¹⁹ La limitación de los estudios de arte sobre esta cuestión es palpable: más allá de constatar que en Europa hacia finales del siglo xvi e inicios del siglo xviii el interés por el gesto trascendió el campo de los tratados de retórica y se extendió a la práctica de la pintura en

15— Keith Thomas, “Introduction”, en Jan Bremmer y Herman Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 1-2.

16— Fritz Graf, “Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators”, en Jan Bremmer y Herman Roodenburg (eds.), *op. cit.*, p. 40.

17— Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, CUP, 2004, pp. 8 y 15.

18— Desmond Morris, *Posturas. El lenguaje corporal en el arte*, Remedios Diéguez Diéguez (trad.), Barcelona, Blume, 2020.

19—Adam Kendon, *op. cit.*, p. 71

autores como Leon Battista Alberti o Gérard de Lairese,²⁰ ni el vocabulario ni el tema del gesto han sido un foco de investigación sistemática en la crítica artística. Muy recientemente, Esther Gabara ha llamado la atención sobre el modo en que una multitud de obras contemporáneas en América Latina ha incorporado los gestos como un signo social y político, además de hacer referencia a los estudios sobre la materia provenientes de América Latina de Daniel Efron en 1941 y, sobre todo, un Diccionario de Gestos: España e Hispanoamérica, publicado por Giovanni Meo Zilio y Silvia Mejía en Bogotá en 1980. La visión de Gabara del rol del gesto como una forma de imaginación común de la libertad es por demás estimulante, y sugiere el potencial que la temática de la gestualidad aloja en el entendimiento de la cultura no verbal.²¹

No es de extrañarse, por consiguiente, que el hecho de que artistas como Beatriz González se concentren en desarrollar una pintura que produce, precisamente, interpretaciones corporales en nuestra sensibilidad corporal nos parezca por momentos indecible e inasible, frente a conceptos manidos como “representación” o “estilo”. Es sugerente pensar que la dificultad de poner ahí el acento se deba a la renuencia que tenemos a incluir en los estudios un horizonte fenomenológico, que involucre la comunicación de un significado que requiere ser perceptible mediante la observación de estados de ánimo definidos por nuestro afecto. Vilém Flusser, el heterodoxo teórico checo-brasileño, propuso concebir la radicalidad de esa condición al decir provocativamente que “un gesto es un movimiento del cuerpo o de una herramienta conectado con el cuerpo para el que no hay una explicación causal satisfactoria”. El acento de esa frase no está en la imposibilidad de pretender una descripción o explicación causal de esos movimientos, sino en plantear que esa supuesta objetividad no es “satisfactoria”. Entender los gestos del arte en términos de “causas” en la conducta, fundamentarlos en razones intelectuales o ideológicas, o atribuirlos al contexto de los artistas y su sociedad no tiene mucho caso porque lo que necesitamos es plantearnos su entendimiento, su esfera de sentido:

20— *Ibid.*, p. 29.

21— Esther Gabara, *Non-Literary Fiction. Art of the Americas Under Neoliberalism*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2022, pp. 115-151.

Para entender los gestos, esos movimientos físicos específicos que realizamos y observamos alrededor nuestro, las explicaciones causales no son suficientes. Los gestos deben ser propiamente interpretados [...] Nosotros “leemos” el gesto, desde el movimiento de los músculos faciales, al más poderoso movimiento de las masas de cuerpos que llamamos “revoluciones”. No sé cómo lo hacemos. Sé que no tenemos una teoría de la interpretación de los gestos. Pero eso no es motivo para no tener orgullo, por ejemplo, en nuestra misteriosa “intuición”.²²

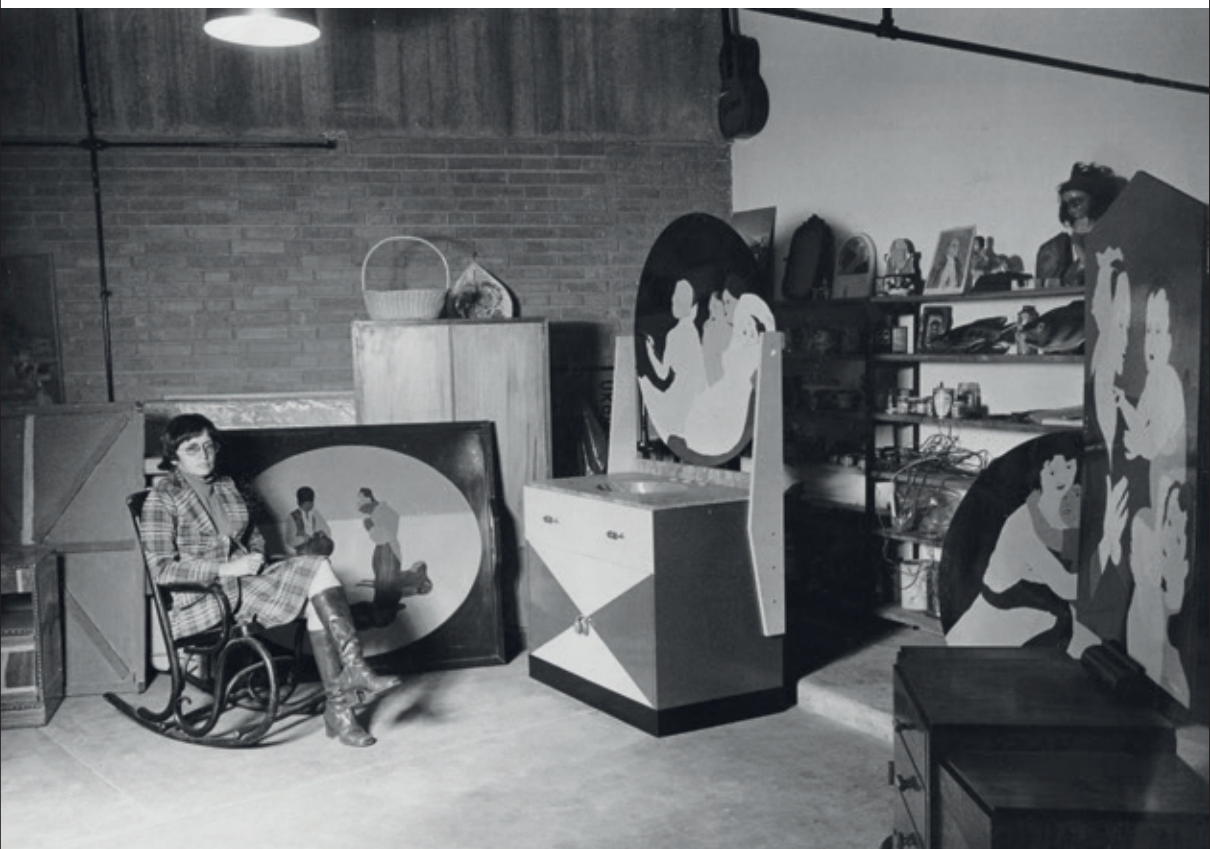
En este sentido, considerando su indeterminación (o la irrelevancia de su causa), Flusser ve los gestos como movimientos expresivos de una libertad fenomenológica, por lo que, en lugar de explicarlos, conviene acercarse a ellos para analizarlos semánticamente como enigmas: “El hecho de que el gesto no es sólo problemático pero también enigmático, y que su aspecto enigmático no es resultado de una actitud arbitraria del observador sino que le es obligada, indica tan sólo que en ese gesto, nos concierne un movimiento libre”. Despejar el sentido de una pintura no consiste en explicarla, contextualizarla o sobredeterminarla, “más bien consiste en entrar en el *enigma* de la pintura más profundamente para extraer una experiencia más rica a partir de ella”.

Tragedia o comedia, banalidad o fatalidad, los gestos que habitan la pintura de González no consisten en la crónica de una humanidad que nos es ajena por la brutalidad de sus circunstancias: todo lo contrario, nos implican en un sentir con el cuerpo y en el cuerpo que es constitutivo de una densidad especial de experiencia de los humanos viendo la sombra de otros seres humanos. Se trata de una modalidad que no es exclusiva de la pintura, pero en la cual la insistencia del pintar establece con mayor energía su elocuencia enigmática.

22— Vilem Flusser, *Gestures*, Nancy Ann Roth (trad.), Mineápolis/Londres, University of Minnesota Press, 2014, p. 2.

Las estrategias de una artista

Natalia Gutiérrez Montes



Beatriz González en su estudio en Bogotá—Beatriz González in her studio in Bogota, ca. 1974. Foto—Photo: Rafael Moure

La iniciación en la pintura

En abril de 1964, se inauguró la primera exposición individual de Beatriz González en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), un año después del inicio de las actividades de esta institución. La muestra, titulada *La encajera de Vermeer*, se compuso de quince variaciones de la icónica obra del neerlandés Johannes Vermeer y evidenció dos actitudes pictóricas que acompañarían a González en su carrera como artista: el trabajo serial y la apropiación de imágenes impresas.

Con *La encajera de Vermeer* y recién graduada como maestra en Bellas Artes, González se enfrentó, casi de manera iniciática, a la herencia de la tradición de la pintura. Lo que siguió puede leerse en un escrito en el que hizo referencia a su trabajo para esta exposición:

Parece una paradoja, pero nadie es tan libre como el pintor nuevo para hacer todo y, sin embargo, se siente encadenado por la falta de destreza en el oficio [...] Comenzando con el lienzo en blanco, la mente vacía, un oficio recién aprendido y una conciencia de ser hijo del Expresionismo Abstracto, del *Action Painting* y del Informalismo, el pintor nuevo se tiene por fin que preguntar en silencio si quedó algo del espacio, del color, de la forma o de la no forma, de todo esto que era tan fácil reemplazar con palabras. En estas condiciones inicié la serie de variaciones sobre *La encajera* de Vermeer. El camino estuvo lleno de señales, de puntos, de cambios de dirección en la medida que mis relaciones con Vermeer se iban modificando y transformando, desde las espirituales hasta las puramente simples y formales.¹

Tempranamente, González descubrió el poder de transformar las obras del arte universal, conociéndolas desde la observación y el dibujo. Para ella, no se trataba de un enfrentamiento entre autores, sino de uno entre una forma externa y su apropiación para doblegarla hasta convertirla en una nueva. Según la artista, el trabajo en dicha serie se vinculaba

más con *La encajera* en particular que con el pintor, su forma y figura deberían ser totalmente conocidas por mí. Y si lo lograba,

1— Beatriz González, “*La encajera de Vermeer*”, *Revista Nova*, núm. 1, vol. 1, 1964, pp. 31-32.

por medio de dibujos previos, podría hacer obedecer a la encajera; ordenarle que mirara para el lado contrario, hacerle levantar la cabeza, metamorfosearla en gárgola, cariátide, ave, mona.²

¿Cuál era el sentido que buscaba ordenarles a las imágenes de otros? Con la serie de las vermeerianas, González descubrió que podía diferenciar los planos pictóricos a través del contraste de colores rígidos y difuminados. También identificó la posibilidad de disociar la imagen de su origen y así comprendió, según ella, que en la pintura nueva no había limitaciones.³

La serie *Los suicidas del Sisga* de 1965, guiada por sus inquietudes pictóricas, consagró el derrotero de tomar como fuente las imágenes impresas de forma masiva, con un tratamiento desde lo figurativo y lo plano. Con la primera versión de esta obra, llamada inicialmente *Los suicidas del Sisga o los suicidas de las azucenas*, ganó el segundo premio del XVII Salón Nacional de Artistas de 1965, a la par de la atención de la crítica. Respecto a esta serie de tres pinturas, afirmó que en sus cuadros las figuras daban la sensación de ser algo aplicado, a manera de collage, y corroboraron su idea de que el espacio podía lograrse con formas planas y recortadas.⁴

En su primera década de trabajo como artista, González se desenvolvió entre las imágenes populares, los colores vibrantes y la búsqueda de una originalidad que la diferenciara de la pintura abstracta imperante. Según narró, comprendía el estudio de la historia del arte como un afinamiento del ojo, pero no para operar como los maestros del arte “universal”, sino para encontrar de nuevo el valor de lo pictórico.⁵

La localización del arte universal

El deseo de apropiarse de un arte mayormente europeo, distante del contexto colombiano, y de adentrarse en la cultura local y popular de manera original encaminó a González a cambiar el

2— *Idem.*

3— *Idem.*

4— Beatriz González y Marta Traba, “*Los suicidas del Sisga*. De su entrevista para la televisión”, *Vanguardia Liberal*, 1965.

5— Susana Muñoz de Arias, “Beatriz González y sus conceptos”, *El País*, 1969 [recorte de periódico sin fecha].

óleo por el esmalte y el lienzo por el metal, y a considerar los enseres de uso cotidiano como marcos para sus obras. Dicho ímpetu marcó la década de 1970 con una irreverencia frente a la pintura “universal”, pues su obra estaba cargada con un sincrismo pictórico provocado por el encuentro de grandes íconos del arte y láminas coloridas de temas religiosos con muebles y objetos populares. Estos polos, aparentemente distantes, fueron unidos por ella a través de juegos conceptuales y formales en los cuales el contenido de la pintura correspondía con la función del objeto ensamblado. Según ella, pintaba a partir de

la más auténtica iconografía popular. Obras o figuras famosas que algún día salieron de grandes artistas y que, con el transcurso del tiempo, se convirtieron en estampas, carteles y hojas completamente populares. Ahora, lo del mueble, éste es el complemento de la idea. Así como un altar lleno de veladoras, ángeles, vírgenes, complementa la idea de un santo [...] Estos trabajos los entiende la gente. Lo he visto en el público que goza con estas obras, porque se relacionan con ellos mismos.⁶

En la creación de los muebles de Beatriz González hay una conciencia de la artista de una estética autónoma y local. Éstos causaron múltiples reacciones del público y parecían distantes del gusto de las clases altas colombianas, que adquirían las obras, conservaban las láminas pintadas y desechaban los muebles en los que habían sido ensambladas. También se diferenciaron de las estéticas imperantes del arte conceptual latinoamericano, caracterizado por una limitación de recursos objetuales y pictóricos, tal como se evidenció en su participación en la XI Bienal de São Paulo de 1971.⁷

Además de la curiosidad por lo popular y sus modos de circulación mediante impresos y objetos, la artista eligió la reportería gráfica como gran aliada en su imaginería visual. En la prensa roja halló la expresión del caos ordenado que le fascinaba del cine de Ingmar Bergman, uno de sus directores preferidos. La convivencia

6— María Eugenia Martínez, “Muebles que no son muebles. Figuras que se nos enfrentan”, *El Siglo*, 22 de febrero de 1973.

7— Sobre la participación en la Bienal de São Paulo y cómo esta influyó en la creación de la Escuela de Guías del MAMBO, véase Snyder Moreno, “No sé a qué horas pinté”. *Beatriz González*, los procesos educativos y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1971-1983, Bogotá, MAMBO, 2020.

del caos y la belleza —así como la tensión que provoca— ha permanecido incluso en su obra reciente. En 1978, González afirmaba: “mi arte no es cursi ni me burlo de nada. Busco en la pintura un lenguaje propio de un pueblo donde se encuentran caos, belleza, desorden, inteligencia, locura, cansancio; de ese algo tan particular que es el país donde, a pesar de todo, las cosas salen bien”.⁸

De manera paralela a su práctica artística, González inició su camino como educadora, curadora e historiadora del arte en la década de los setenta. Entre 1978 y 1983, estuvo vinculada al MAMBO, donde coordinó el programa educativo y fundó la Escuela de Guías, un grupo de estudio sobre estética para jóvenes artistas que también estaba encargado de la mediación de las exposiciones. A partir de 1979 se dedicó a la escritura de crítica de arte, práctica que ejerció hasta 1986 y que mutó hacia la escritura académica y la curaduría histórica con un fuerte énfasis en el siglo XIX. En 1977 se integró al Museo Nacional de Colombia como asesora de las colecciones. También en esta institución se desempeñó como curadora en jefe entre 1989 y 2004. En 1985, junto con la Subgerencia Cultural del Banco de la República y un grupo de investigadores nacionales, inició *Historia de la caricatura en Colombia*, una investigación pionera en los estudios visuales en el país con la cual rastreó la evolución de este género en Colombia desde su fundación hasta la actualidad. Llevó a cabo nueve exposiciones regionales y construyó un acervo documental único.⁹

Para desarrollar sus investigaciones, González ha procurado escribir sobre arte asociando datos históricos y elementos físicos para elaborar teorías propias, en vez de partir de conceptos, como lo hacen otros escritores.¹⁰ De este modo, sus trabajos han profundizado en análisis históricos e iconológicos, destacando objetos de colecciones de museos nacionales, de las que ha adquirido un amplio conocimiento a raíz de su labor.

Mientras González se acercaba al arte en Colombia como investigadora, en su práctica artística se distanciaba del arte

8— Gloria Valencia Diago, “Dice Beatriz González”, *El Tiempo*, 25 de febrero de 1973.

9— Natalia Gutiérrez, *El modelo sui generis. Análisis metodológico de “Historia de la caricatura en Colombia” de Beatriz González*, Valencia, Universidad Internacional de Valencia, 2023.

10— Entrevista inédita a Beatriz González de Natalia Gutiérrez, 26 de junio de 2023, Bogotá.

“universal”. Con *Diez metros de Renoir* (1978), una pintura basada en *Baile en el Moulin de la Galette* (1876), expresó públicamente este distanciamiento, cortando la obra durante el evento de inauguración y ofreciéndola a la venta por centímetros lineales como si se tratara de tela. A pesar de esta acción, finalizó sus referencias a la historia del arte “universal” hasta 1981 con *Mural para fábrica socialista*, concebida en 1977 durante su visita a La Habana y basada en el *Guernica* de Picasso. Su proceso quedó registrado en un diario de trabajo, donde se aprecian su gusto y su atención a los detalles de la pintura, así como se observa su mundo entretejido por el trabajo, la familia y las nuevas obras relacionadas con el contexto político colombiano.

Los ensamblajes de sentido

En su práctica de revisar el periódico a diario, la artista encontró en la figura del expresidente Julio César Turbay Ayala una fuente de trabajo a la cual aproximarse con ironía, siguiendo a Goya en la actitud de ser un pintor de la corte.¹¹ Los escándalos del presidente publicados en la prensa llamaban la atención de la artista, quien se preguntaba por la actitud moral de un jefe de Estado que había afirmado que “había que llevar la corrupción a sus justas proporciones”. Esta mirada irónica frente a las figuras políticas se transformó en noviembre de 1985 con la toma y retoma del Palacio de Justicia, uno de los acontecimientos recientes más trágicos de la historia de Colombia. En palabras de González:

Yo no dejo de ser, sino hasta el 85, “la irreverente Beatriz González”, “la controvertida pintora”... y ocurre el Palacio de Justicia. Es ahí donde yo siento que me encuentro. Por ejemplo, cuando hice los frisos de militares [*Los papagayos*], la irracionalidad del ejército —eso que llaman *inteligencia militar*—, hago los tótems para soldados bachilleres [*Túmulo funerario para soldados bachilleres*] y a través de esos materos de barro [*Todo artista tiene su época dorada*], un material tan nuestro y un objeto que se convierte en mi modelo es que vuelvo a la pintura al óleo, y vuelvo al papel, al lienzo, al placer, todo esto después de estar torturada con esos materiales tan horribles como el esmalte

11— Emilio Sanmiguel Arango, “Beatriz González: mi búsqueda apenas está comenzando”, *Vanguardia Liberal*, 25 de septiembre de 1994.

sobre metal, el acrílico sobre tela de toalla. A mí me encanta haber vuelto a la pintura al óleo...¹²

Dicho evento le develó la violencia a la que estaba sometido el país y la llevó a tomar una nueva actitud frente a su quehacer. El año 1985 es una bisagra en su trabajo, pues los objetos intervenidos pasaron de ser muebles de metal y madera a ser materos de barro, algunos con formas precolombinas, que se erigían como tótems y rendían homenaje a un país que enfrentaba situaciones dramáticas en lo político y lo social.¹³ En este año, hay un reencuentro con los medios tradicionales de la pintura, un aplacamiento del color y una construcción de nuevos símbolos relacionados con la expresión del dolor.¹⁴ Aparecen en la iconografía de su obra las imágenes de la parca, una figura antropomorfa precolombina; crea la serie *Las Delicias*, en la que simboliza a las madres y los padres en luto, y representa a los indígenas desplazados navegando entre ríos.

La década del noventa estuvo marcada por una exploración pictórica densa en contenido, objetos y situaciones simultáneas, en la cual la artista continuó indagando en cómo reemplazar el espacio por el color. Las composiciones superponían distintos referentes, incluyendo sus propias obras, que se mezclaban con imágenes atroces de masacres, explosiones y diferentes dramas publicados en la prensa. Respecto a este tratamiento pictórico, González buscaba reforzar la sensibilidad del espectador a través de composiciones de alto contraste entre planos e iluminación.¹⁵

12— *Idem*.

13— Sobre este suceso, González explicó: “El 6 de noviembre de 1985 durante el gobierno del presidente Belisario Betancur el grupo guerrillero M-19 se toma el Palacio de Justicia de Bogotá ocasionando uno de los eventos más trágicos en la historia reciente del país. Las imágenes del fuego consumiendo el Palacio de Justicia durante la fatídica retoma de la edificación por parte de las fuerzas militares colombianas, que han sido publicadas repetidamente en periódicos y libros, simbolizan un cambio en mi obra. Allí acuñé la frase: ‘ya no puedo reír más’. El narcotráfico, el paramilitarismo, los asesinatos y las masacres se convierten en el tema principal”, en Beatriz González, “Recuperar el aura”, en *Beatriz González: A Retrospective*, Miami, PAMM, 2019, pp. 210-219.

14— *Ibid.*, p. 237.

15— En palabras de González: “Cuando una superficie se corta y se ilumina con violencia, se establecen unas reglas de pintura que fuerzan la sensibilidad del espectador”, en Joaquín Reyes Posada, “Beatriz González en la Garcés Velásquez. Magia, teatro y poesía”, *Revista Cromos*, 18 de junio de 1990.

La obra provocaba tensiones entre tema y contenido, e invitaba al público a preguntarse por lo que estaba observando. Ella lo explicaba de la siguiente manera:

Lo que estoy tratando son momentos dramáticos, si yo pongo una mona, un venado, un conejito Playboy o un Higuita dentro de un ambiente extraño, como puede ser una alcoba derruida con un muerto a bordo, voy produciendo una situación pictórica que cambia el sentido de las cosas. Esas mismas formas se vuelven alegóricas, significan otra cosa. [... En las obras] se toman elementos de corrientes de la situación del país o de la ornamentación popular. Me interesa la transformación que sufren cuando los saco de su contexto. Lo que fue una foto de reportería gráfica se vuelve un ensamblaje de sentidos.¹⁶

Los íconos del duelo

Si en los noventa Beatriz González pintó la multiplicación del caos y la violencia a través de espacios saturados de imágenes y sucesos, en las primeras décadas del siglo XXI señaló los estragos de la guerra manifestos en la multiplicación de desaparecidos y en la incapacidad aparente de reconocer y recordar la verdad de los hechos. La estrategia que marcó este periodo fue la creación de íconos, signos que sintetizaban las imágenes que diariamente perdían fuerza ante los observadores con su reiteración en las noticias.

Para capturar esas imágenes que se desvanecían, González decidió señalar el dolor que las envolvía a través de personajes que convertía en íconos, pues, según ella, estos tenían que “ser simples y sencillos para que se fijen en la mente de las personas y lleguen a todos”.¹⁷ Para llegar a los íconos, González partía de fotografías de su colección de recortes, que analizaba a través del dibujo, como lo había hecho con las vermeerianas, para luego convertirlas en siluetas en el lienzo.¹⁸ Con esta estrategia artística, los fondos de sus cuadros se simplificaron y las figuras se aplanaron.

16— Jairo Dueñas, “¡Ahh... qué maravilla!” Entrevista a Beatriz González”, *El Tiempo*, 22 de junio de 1990.

17— Melissa Serrato Ramírez, “Beatriz González comparte su arte”, *El Tiempo*, 20 de noviembre de 2011.

18— *Idem*.

Dicha práctica nutrió una iconografía propia de la artista. Entre los personajes del siglo XXI que componen dicho universo, se encuentran la Verónica y la Virgen María en la escena de la piedad. Retomando estos dos temas de la tradición católica, la artista hizo referencia al velo mortuario mediante una mascarilla fúnebre de su propio rostro. Otro ícono trabajado por González fue el del dolor, con la obra titulada *Empalizada* (2001), en la que aparece una silueta femenina que se apoya sobre los codos y las rodillas, y tiene la cabeza agachada. Para González, esta podía ser una imagen que funcionara en contraposición a la del placer, una silueta femenina voluptuosa llamada comúnmente *mudflap girl*, que la artista observó repetidamente en los camiones de Miami.

Uno de los temas recientes más trabajados por la artista es el de los cargueros, que tuvo una amplia visibilidad a partir de que cubrió los nichos fúnebres del Cementerio Central de Bogotá con la instalación pública *Auras anónimas* (2007-2009). Estos íconos se conforman por dos personas que cargan, con ayuda de un palo, un cuerpo sin vida atado, ya sea con hamacas, bolsas de basura o lonas, para trasladarlo en el difícil territorio colombiano.

Si bien en la obra de González no se suele identificar o hacer referencia de manera específica a los personajes de quienes parten sus imágenes, hay un caso singular, que es el de Yolanda Izquierdo. Ella fue una lideresa campesina asesinada por abandonar la defensa de la tierra. Este caso impresionó a la artista, quien quiso a través de su obra hacer un tratamiento respetuoso de su imagen asociándola a la de una santa.

Aunque la obra de González se ha compuesto principalmente por figuras humanas, la más reciente ha tratado temas relacionados con los estragos del medioambiente. Tal es el caso de la serie *Los inundados* (2012), en la cual familias que están en medio de una inundación continúan haciendo sus actividades diarias, como lavar o jugar ajedrez, entre el agua. Asimismo, en *Los desplazados* (2016), aborda el éxodo venezolano a través de siluetas que se desplazan incesantemente cargando a sus espaldas objetos de gran tamaño, como camas o refrigeradores.

La construcción de íconos es una práctica continua en el trabajo de González que ha tenido algunas variaciones en su tratamiento formal. En su búsqueda por continuar explorando las posibilidades de la pintura, en las últimas series desarrolló lo que llamó *antisiluetas*, figuras en las que los bordes rígidos se suavizan y se velan. Con las antisiluetas, surgen los íconos de los

excavadores, personajes con herramientas de trabajo agrícola, como palas y picos, que en vez de estar sembrando la tierra, buscan en fosas comunes a los desaparecidos de la guerra.

De pintora de provincia a pintora universal

Hay quienes dicen que uno hace una única cosa en la vida que se expresa de múltiples formas. Se podría pensar que González no sabía qué le traería el derrotero de pintar a partir de la reportería gráfica nacional. La artista tomó de la mano un medio impreso — que en el siglo XXI se enfrenta a ser reemplazado por los medios digitales — y esto la llevó a ser testigo, a través de su arte, del recrudecimiento de la guerra en Colombia, sus proyectos y acuerdos de paz, y sus procesos de reparación. No obstante, no hay que limitar su trabajo a los temas, por esto la artista ha afirmado: “no nací para pintar la guerra, nací para pintar en paz o en guerra, pero para pintar”.¹⁹ Este material de trabajo la ha llevado también a desarrollar investigaciones pioneras y a constituir uno de los acervos documentales más amplios sobre el arte de los siglos XX y XXI.

El impulso de ser irreverente y original la ha guiado en la búsqueda de nuevas maneras para comunicar los colores que tiene adentro, las formas que encuentra en los periódicos y los temas que la inquietan y la desvelan. González ha roto paradigmas del arte nacional y latinoamericano. Pasó de ser una joven artista autodenominada *de provincia*, que trabajaba a partir de obras del arte universal, a convertirse en una maestra del arte universal. Desde que inició en 1962, su trabajo artístico e intelectual ha sido continuo y es la prueba de una disciplina férrea, una pasión inagotable y una actitud crítica que la han llevado a transformar sus estrategias para conmover ya no sólo a un país, sino al mundo, donde lo trágico y lo bello conviven de maneras insospechadas.

19— Andrea Jaramillo, “No nací para pintar la guerra, nací para pintar”, *El Espectador*, 17 de septiembre de 2022.

Apropiaciones críticas

Critical Appropriations

Desde 1962, Beatriz González hizo uso de la pintura como medio para apropiarse e interpretar imágenes preexistentes, tanto de la pintura occidental como de la cultura popular y el fotoperiodismo. A diferencia de las versiones metropolitanas del arte pop, su interés no estuvo marcado por las imágenes del espectáculo y la mercancía, sino por aparecer, de acuerdo con su irónica afirmación, como “una pintora de provincia”. Obras fundadoras como *Los suicidas del Sisga No. 2* (1965) no sólo señalaban un interés original por la trágica existencia y muerte de los marginados, sino que sublimaban un retrato fotográfico de estudio que la prensa había reproducido, transfigurado en una composición de colores saturados y brillantes. Todo ello ejemplificaba la energía de un nuevo modo de pintar que agudamente la pintora definió como “la alegría del subdesarrollo”.

Since 1962, Beatriz González has used painting as a way to appropriate and interpret pre-existing images from Western painting, popular culture, and photojournalism. Unlike the metropolitan exponents of Pop art, her interest was not in images of spectacle and commodities, but in appearing, as she ironically put it, as “a painter from the provinces.” Foundational works like *Los suicidas del Sisga* [*The Sisga Suicides No. 2*] (1965) not only indicated an original interest in the tragic lives and deaths of marginalized people, but sublimated a studio portrait that had been reprinted in the press by transfiguring it into a composition with brilliant, saturated colors. All of this exemplified the energy of a new way of painting that the painter poignantly defined as “the joy of underdevelopment.”



Fragmento de la Rendición de Breda [*Fragment of the Surrender of Breda*], 1963. Foto—Photo: Juan Rodríguez Varón [Cat. 6]













Constantemente, González desafía la convención del soporte de la pintura, vertiendo sus interpretaciones del llamado “gran arte” en telones, papeles tapices e intervenciones gráficas urbanas. Los ensambles que viene produciendo hace más de medio siglo, donde une sus imágenes a muebles ordinarios, interpretan la pintura como un objeto doméstico con implicaciones conceptuales e irónicas, es el caso del primero de ellos, *Naturaleza casi muerta* (1970), una caída de Cristo montada en una cama de latón.

—
González constantly challenges the conventional supports used as base materials on which paintings are made, turning her interpretations of so-called “high art” into backdrops, wallpaper, and graphic interventions into urban space. For over half a century, she has been producing assemblages that fuse her images with ordinary pieces of furniture, taking painting as a domestic object with conceptual and ironic implications. Such is the case of the first of these, *Naturaleza casi muerta* [*Almost Still Life*] (1970) a depiction of Christ’s fall on a bedframe made of tin.



Naturaleza casi muerta [*Almost Still Life*], 1970. Foto—Photo: Jairo







Viva México

El carácter autorreflexivo de la obra de González se ejemplifica en su versión monumental del *Guernica* de Picasso, *Mural para fábrica socialista* (1981), pintado a la par de la escritura de un diario que explora en detalle el desafío de reconstruir una pintura referencial. A partir de 1980, sus obras comentan crecientemente la farsa de la vida política, y la tragedia de la violencia, en su país natal.

The self-reflexive character of González's work is exemplified in her monumental version of Picasso's *Guernica*, titled *Mural para fábrica socialista* [*Mural for a Socialist Factory*] (1981). While she painted it, she kept a journal that explores in great detail the challenges of reconstructing a painting that is such a key reference point. Starting in 1980, her works increasingly commented on the farce of political life and the tragedy of violence in Colombia.

Mural para fábrica socialista

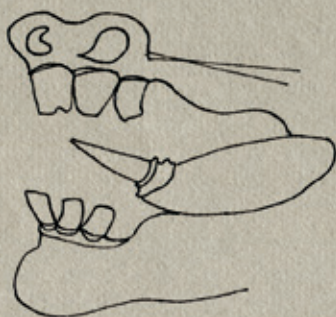
Hay comencé el Guernica; por el momento todo el trabajo se reduce a fuerza física. Se limpian el estudio; se desbastaron las camas de la muerte del justo y pecador para ganar ese espacio para trabajar. Estas latas están muy doradas, lo puse en restaurarlas.

El material del guernio es Madeflex. Primera preocupación: los goteros. Este material debe absorber mucha humedad. Segunda preocupación: Los paneles quedan muy pesados casi no los puedo mover. 10 paneles de $2.30 \times 1.20 = 12$ metros

El primer problema es de proporción. El guernica real mide 3.50×4.82 ; pero siempre me ha parecido más largo. Por lo tanto se debe colocar la lámpara en el centro - No se puede pues quedaría el bulto cortado por la mitad. Primer equivocación. el bombillo quedó en el panel #4. y debe quedar en el 5°. Aunque la lámpara no queda en el centro es el centro de la composición; se acerca con las lámparas verdes del estudio y los bombillos.



Se inició dibujando en una diagonal que sale de la bómbrapa y llega al extremo del puntillito puntal. El último será pausadamente más o menos talos. Borré 3 veces la bómbrapa. Son huesos de los morinos del caballo PP Son uno u el fórmula de Picasso. No puedo trabajar mas; me desmiente en este tipo de trabajo estoy demasiado impaciente por terminarlo; a cada momento interumpo



Miércoles 11 de marzo.

Muertos 11 de marzo.
El dibujo en el panel del caballo me parece definitivamente malo; sombro manica y la boca que se veían tan bien hace ochodías que hoy me parecen tristes. Es un gusto dibujar los dientes del caballo. Quedo ahora con la cabeza. La lengua es un feto; de nuevo las manicas , las proporciones son difíciles; creo que es necesario trabajar una figura por panel. Panel #3 el toro. Estoy pensando en la primera con referencia sobre Picasso. Otra consulta sobre Picasso? A.S. Bar Qui mas se puede añadir! Han 100 años Picasso un un feto. 4 de abril. Barcelona? Picasso 100 años. El Toro: El Toro Español, El Toro-la violencia, El Toro-el mal, El Toro-Franco? Palbre Toro! No creo que Picasso no sabía lo que decía cuando hablaba del toro. Me saltó la carne de la frente; buenas líneas muy simples en la parte superior. Que va! son muy graciosos, caricón pelo crepo; graciosa la cabeza. Repetir los ojos que parecen lentes ahuecadas. La pata es una forma simple. La media asta dibujo del toro. La lengua del toro es otro feto, como la del caballo. La media no está dibujo del toro. Hay que componer todo desde el extremo con la mano del muerto (es un soldado?) no







Decoración de interiores [*Interior Decoration*], 1981. Vista de instalación en—Installation view at Museo de Arte Moderno de Medellín, 2012. Foto—Photo: Andrés Pardo [Cat. 3]









BEATRIZ GONZALEZ-83







Todo artista tiene su época dorada [Every Artist Has Her Golden Time], 1985. Foto—Photo: Juan Rodríguez Varón [Cat. 16]





Señor presidente qué honor estar con usted en este momento histórico [Mr. President, What an Honor To Be with You at This Historic Moment], 1986. Foto—Photo: Óscar Monsalve [Cat. 15]

Duelos

—

Mourning

Una de las inquietudes para Beatriz González ha sido cómo retratar el dolor y el duelo. No es casual que una gran parte de estas imágenes sean de mujeres, porque, como ha señalado la artista, “las mujeres siempre están tratando de comunicarse: contar su dolor, saber qué ha pasado con su familia”. Algunas de las obras registran actitudes y gestos por demás terribles: la postración de mujeres rogando por su vida en la obra *Empalizada* (2001), las variaciones de llanto en la serie *Las Delicias* (1996-1998), el gesto contenido de recibir los restos del ser amado en *Cada uno con su ofrenda* (2010), título por cierto que González tomó de un poema de José Emilio Pacheco. Clave en la concepción de esta muestra fue una gráfica de intervención callejera *Zócalo del duelo* (2018) en la que Beatriz González enfatiza el gesto con que una mujer se aferra, en la desesperación, a su teléfono.

—

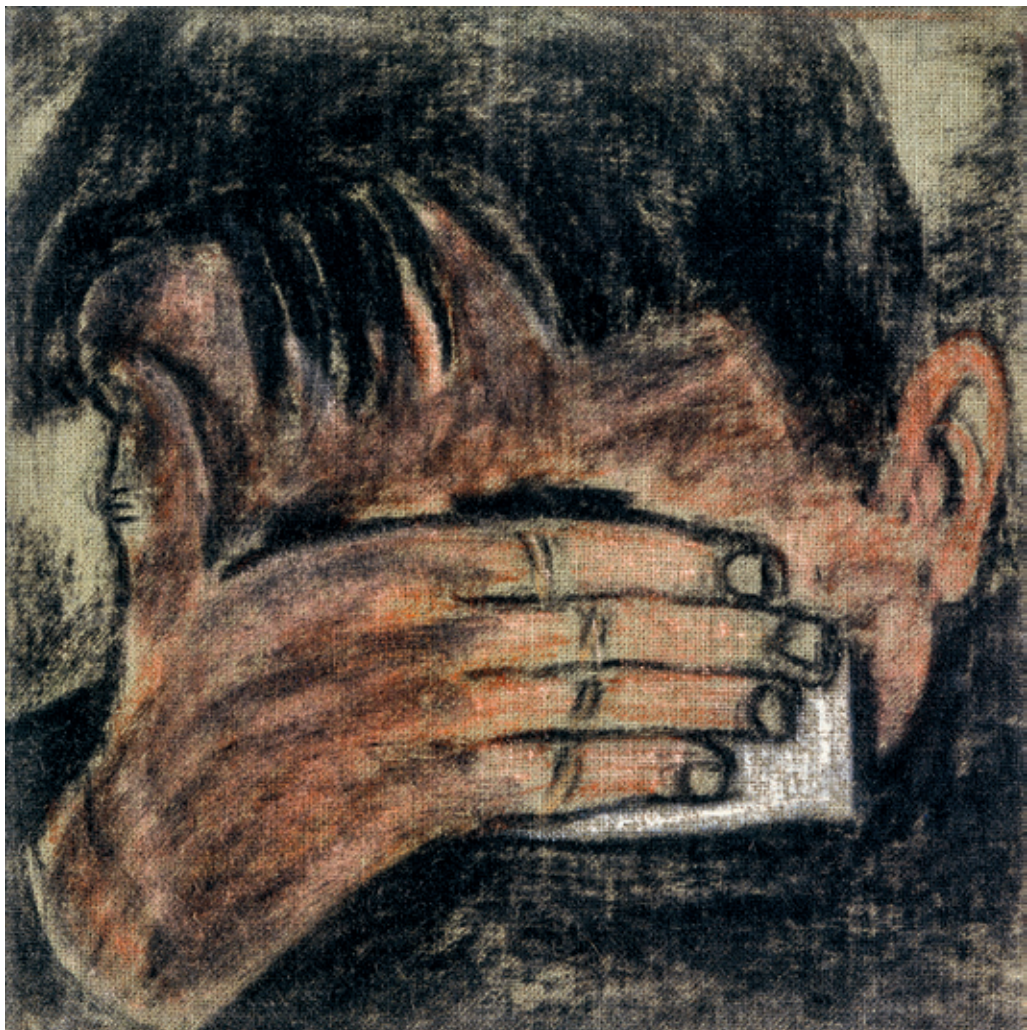
One of Beatriz González’s main concerns has been to create portraits of pain and grief. It is no coincidence that many of these images feature women, since, as the artist has pointed out, “women are always trying to communicate: to narrate their pain, to know what has happened to their family.” Some of these pieces record utterly terrible attitudes and gestures: women prostrating themselves to beg for their lives in *Empalizada* [*Palisade*] (2001), variations on crying in the series *Las Delicias* [*Delights*] (1996-1998), the contained gesture of receiving the remains of a loved one in *Cada uno con su ofrenda* [*Each with His Own Offering*] (2010), the title of which González borrowed from a poem by José Emilio Pacheco. A key part of the conception of this show was a piece of graphic art that served as an intervention in public space, *Zócalo del duelo* [*Mourning Frieze*] (2018), in which Beatriz González emphasizes the gesture embodied by a woman clutching her cellphone in despair.



















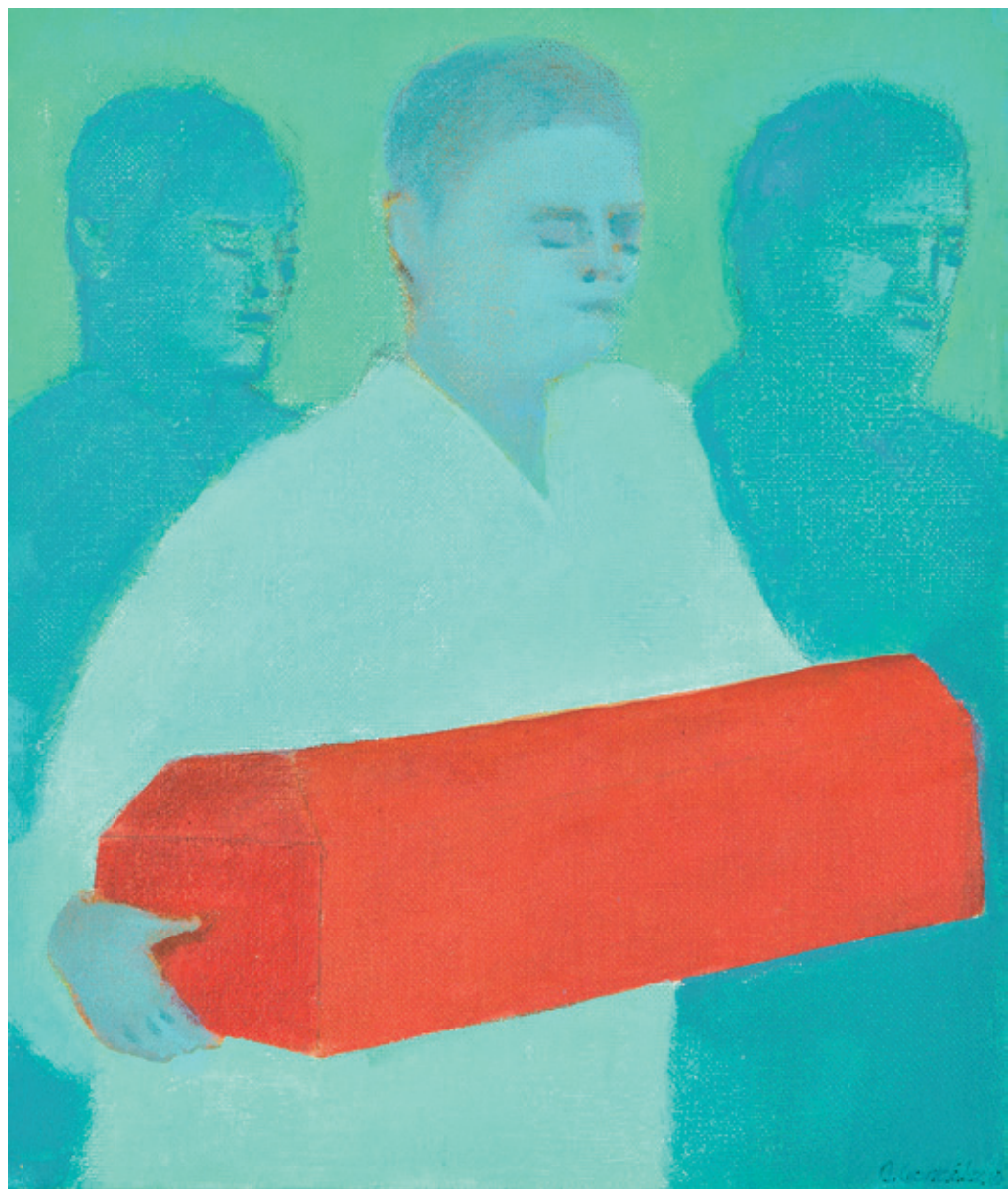
















BEATRIZ GONZALEZ - 2018

Exánimes

—

The Lifeless

Por extraño que nos resulte, una expresión especialmente compleja es la de los muertos. Su abandono, la ausencia de voluntad e intención, no les impide la expresividad. Es como si los seres humanos debiéramos vernos reflejados en los otros incluso cuando ya no nos reflejamos en nosotros mismos, porque, aunque una mirada esté ya ausente, no deja de vernos. En esta figuración del gesto último, Beatriz González también se ha imaginado en el momento de morir como objeto de contemplación pública.

—

As strange as it may seem to us, the dead have an especially complex way of expressing themselves. Their lifelessness—the absence of will and intention—does not stop them from being expressive. It is as if we human beings had to see ourselves reflected in others, even when we are no longer reflected in ourselves, because, even though a gaze is already absent, it does not stop looking at us. In this figuration of people's final gestures, Beatriz González has also imagined the moment of dying as an object of public contemplation.



























Labor interminable

Unending Toil

Entre las visiones más notables de la obra tardía de Beatriz González están las escenas de hombres y mujeres ocupados con las consecuencias de la violencia. González ha puesto en relieve las procesiones de gente cargando féretros en el camino, cavando fosas para enterrarlos y, de modo muy característico, portando sobre los hombros en largos palos los cuerpos de los asesinados en regiones remotas y marginales del país. La insistencia en registrar el trabajo sin término de disponer de los muertos no sólo describe su tiempo como una procesión de funerales incontables, sino que inscribe la violencia en un ciclo social ampliado, donde los que sobreviven han de hacerse cargo de sostener una realidad intolerable. Es probable que la solemnidad y resignación con que González representa el gesto de esa labor acentúa su carácter trágico.

Among the most notable visions from Beatriz González's late work are the scenes of men and women busy dealing with the consequences of violence. González has thrown into relief the processions of people carrying coffins down a pathway, digging graves to bury them, and, quite characteristically, using their shoulders to carry long poles strung with the bodies of murdered people in remote, marginal parts of Colombia. Her insistence on registering the never-ending labor of disposing bodies not only describes her time as a procession of countless funerals, but also inscribes violence within an expanded social circle, where those who survive have to endure an intolerable reality. The solemnity and resignation with which González represents the gesture associated with that toil probably accentuates its tragic character.

















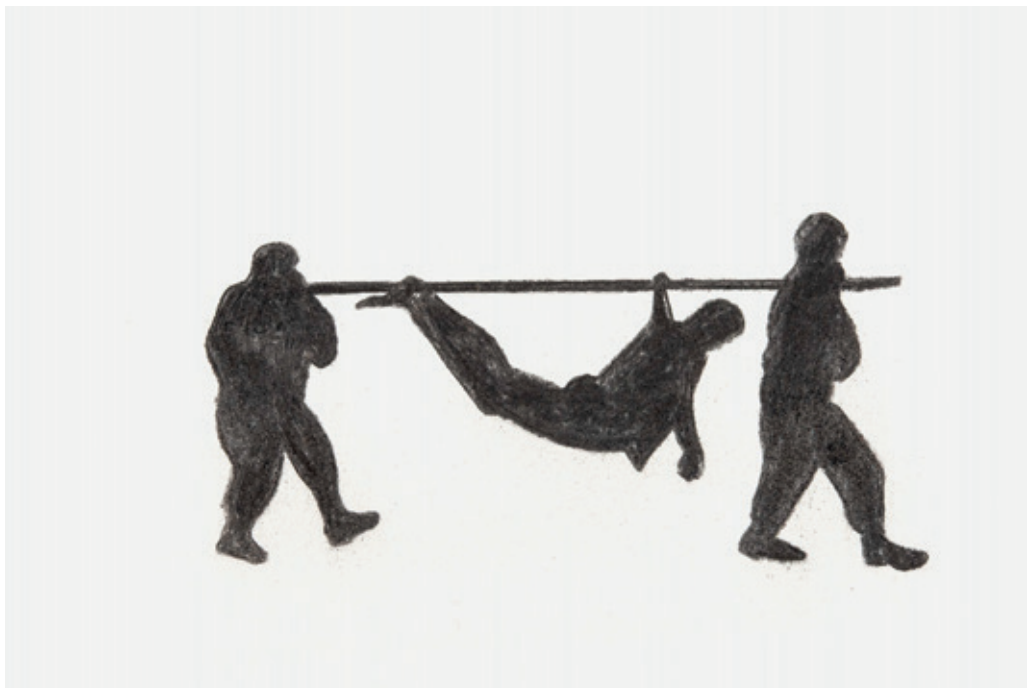








Boceto Auras anónimas 1 [Sketch for Anonymous Auras 1], 2007. Foto—Photo: Óscar Monsalve [Cat. 49]



Boceto Auras anónimas 5 [Sketch for Anonymous Auras 5], 2007. Foto—Photo: Óscar Monsalve [Cat. 51]

Boceto Auras anónimas 6 [Sketch for Anonymous Auras 6], 2007. Foto—Photo: Óscar Monsalve [Cat. 52]













La instalación *A posteriori* (2022) fue la aportación de Beatriz González para Fragmentos. Espacio de Arte y Memoria en Bogotá, un proyecto que concibió la artista Doris Salcedo. Beatriz González retomó las seis imágenes de hombres cargando cadáveres con las que creó *Auras anónimas* (2007–2009), su intervención del cementerio de Bogotá, para hacer un “papel de colgadura” o papel tapiz que llena por entero el campo de visión. Estas secuencias producen un espacio de reflexión en torno a la enorme tarea de duelo y memoria, además de testimoniar la plenitud de poderes de una artista que ya ha rebasado su novena década de vida.

The installation *A posteriori* (2022) was Beatriz González’s contribution to Fragmentos: Espacio de Arte y Memoria in Bogota, a project conceived by the artist Doris Salcedo. Beatriz González reprised the six images of men carrying corpses with which she created *Auras anónimas* [*Anonymous Auras*] (2007–2009), her intervention in Bogota’s cemetery, to create a wall hanging or wallpaper that completely fills the field of view. These sequences produce a space in which to reflect on the enormous task of mourning and memory, while also attesting to the artist’s full possession of her capacities even as she enters her nineties.





A posteriori, 2022. Vista de instalación en la exposición—Installation view of the exhibition *BRUMA*, en—at Fragmentos. Espacio de Arte y Memoria, Bogotá, 2022–2023. Foto—Photo: Juan Fernando Castro [Cat. 46]



Guerra y paz

War and Peace

En las últimas salas de la exposición, presentamos obras recientes de Beatriz González que abordan, bajo sus propios términos, una nueva situación que vive Colombia desde la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno y la guerrilla en 2016: un tiempo que combina la tarea de duelo y memoria, con la esperanza de reconciliación. Los telones de *Guerra* y de *Paz* han sido concebidos especialmente para ser mostrados en México. Su objetivo es marcar el contraste entre ambos estados. *Guerra* muestra un grupo de trabajadoras sexuales que fueron asesinadas, cuyos cuerpos desnudos fueron abandonados en el borde de un río. *Paz*, por su parte, presenta a un grupo de la comunidad indígena kogui celebrando con música la restitución de sus tierras.

In the final halls of the exhibition, we present recent works by Beatriz González that, in her own terms, address a new situation that has characterized Colombian life since the signing of the peace accords between the government and guerilla fighters in 2016: a time that combines the task of mourning and memory with the hope of reconciliation. The backdrops of *Guerra* [War] (2022) and *Paz* [Peace] (2022) were specially conceived to be displayed in Mexico. Their aim is to mark the contrast between the two states. *Guerra* shows a group of murdered sex workers whose bodies were left on a riverbank. *Paz*, on the other hand, presents a group from the indigenous Kogi community, celebrating the restoration of their lands with music.











A Poetics of Gesture

Cuauhtémoc Medina



Zócalo del duelo [*Mourning Frieze*], 2018. Intervención en las calles de Bogotá—Intervention along public street in Bogotá, 2018. Foto—Photo: Óscar Monsalve [Cat. 36]

A cellphone

In late March 2019, Beatriz González opened a show at the Galería Casas Riegner in Bogotá, where her printed intervention *Zócalo del duelo* [*Mourning Frieze*] (2018) was displayed prominently as a frieze-like band, hung low on the walls of both the exhibition hall and in public space. Printed by Taller Arte Dos Gráfico in an edition of 600 copies, her posters competed for the public's attention on different walls in Bogotá, amidst the bills for concerts and performances and assorted commercial and personal ads that plaster Latin American cities in a crust of paper and paste.

The exhibition took place just as González's work was finally garnering a sort of global consecration, following retrospectives that had taken her to various European institutions in Berlin, Bordeaux, and Madrid, and shortly before a show that Mari Carmen Ramírez and Tobias Ostrander organized for the Pérez Art Museum Miami, the Houston Museum of Fine Arts and the Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá. The painter had opted to cluster her works into a set of "natural tragedies," understood as a new landscape of the Colombian nation. As González pointed out to the local press, this thematic turn emphasized that chronicling society's pain would still make sense even if the peace accords between the guerillas and the government bore fruit:

Paisajes nacionales [*National Landscapes*] grows out of the four elements; not the four clean elements you learn about in grade school—air, water, fire, and earth—but rather four tragic elements. They're all rooted in specific places: water in the Valle, air on the Guajira Peninsula, earth in Barrancabermeja, and fire in the Sierra Nevada de Santa Marta. I'm not abstracting anything. Instead, I wanted to think about how those four elements function in particular contexts of tragedy.¹

The distinctive feature of those tragedies was their marginality: they referred to events that had happened in inland Colombia, which the distractedness of the citizenry would soon cause to be forgotten in the cycle of emergency that characterizes recent

1— Felipe Sánchez Villarreal, "'Yo no creo que el arte pueda tumbar gobiernos': Beatriz González," *Semana*, March 23, 2019. Available at: <https://www.semana.com/arte/articulo/yo-no-creo-que-el-arte-pueda-tumbar-gobiernos-beatriz-gonzalez/73354/>.

Latin American history. The case in Barrancabermeja involved paramilitary violence: her piece started off from a photograph documenting how the relatives of disappeared persons had buried caskets that had photographs stuck to them in lieu of containing bodies. The point of these works was to make it obvious that the peace and disarmament process did not represent the end of tragedy in the country, and consequently did not warrant a radical turn in González's decades-old approach to painting.

Given that context, *Zócalo del duelo* immediately grabbed my attention. For one thing, images of it were readily disseminated through electronic channels, an increasingly important factor in the circulation and efficacy of works of art. Making a kind of printed frieze as a form of public intervention certainly suggested a transition from one period to another in González's work. In her 1983 friezes *Zócalo de la comedia* [Comedy Frieze] and *Zócalo de la tragedia* [Tragedy Frieze], the painter had portrayed the mix of horror and ridiculousness that had come to characterize life in Colombia during the presidency of Julio César Turbay (1978–1982).² By creating a new frieze, González was suggesting precisely that Colombia was entering a new era defined by the never-ending, impossible task of personal and collective mourning—lamentably, a badge that many other parts of the Americas and the world could wear to mark their entry into the twenty-first century.

I should confess that this line of critical reasoning occurred to me only belatedly. What initially moved me was an intrinsic feature of the image. While one of the two figures of *Zócalo del duelo* buries her sobs in a handkerchief, the other's grief is underscored by the cellphone she holds in her right hand. I was struck by this gesture not only because it featured an object that pegged the image to a particular historical moment, but because of the heaviness of the woman's slumped body: her surrender to pain and the attitude of her whole body encapsulated her tension in the way in which she clung to that object. The handkerchief and the cellphone looked like pendants, in symbolic correspondence, even though the electronic device was held out in front of the space of the grieving woman, crossing the border formed along the lower edge of the print by two horizontal lines, likely

2— See Beatriz González, "Arte y política," in *Ante el arte*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2011, pp. 275–276.

taken from the printing press's historical material. That cellphone was a point of radiation: all of González's art as a painter was on display in the power of emotional and physical understanding that were laid out in that image by the relations between bodies and objects. The artist was aware of the importance of that device and did not neglect to highlight it in the interviews she granted, while also clarifying that those images had been preceded by a long process of elaboration.

I decided to work on grieving women. These women are crying because they experienced a nature-related tragedy or because members of their family were killed. [...] I did some sketches to see what was most effective and chose two images: the repetition starts with one woman covering her face with a handkerchief and continues with another who holds a cellphone—when you look closely, women are always trying to communicate: to convey their pain, to know what has happened to their family.³

My being affected by the image, however, did not depend on that information: it had resulted from a live interpretation, a bodily and sensory intuition of what those women must have felt. Notwithstanding the geographical, biographical, and economic distance that separates me from the depicted subjects, the images turned my body into a medium of *their* communication. Maurice Merleau-Ponty was right to postulate this gesture as an understanding of my body's intention in that of another:

The sense of gestures is not given, but understood, that is, recaptured by an act on the spectator's part. [...] The communication or comprehension of gestures comes about through the reciprocity of my intentions and the gestures of others, of my gestures and intentions discernible in the conduct of other people. It is as if the other person's intention inhabited my body and mine his.⁴

To repeat my earlier quote of González for emphasis: "women are always trying to communicate: to convey their pain, to know

—

3— Ibid.

4— Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Colin Smith (trans.), New York, Routledge, 1958 [1945]), p. 215.

what has happened to their family.” It is not that the cellphone symbolizes that communication: the image communicates their pain *in itself*. In Beatriz González’s sketches and paintings of these women in pain, we find what Merleau-Ponty characterizes as a question: “The gesture presents itself to me as a question, bringing certain perceptible bits of the world to my notice, and inviting my concurrence in them. [...] It is through my body that I perceive ‘things.’”⁵

Appropriationism without imitation

An artist with a long career, Beatriz González’s historical role is more or less stamped by her way of implementing, from quite early on—in the 1960s—tactics of critical appropriation in a way that was radically different from the appropriation of mass commercial culture that defined Anglo-American Pop art. Her painting stood out for enacting, through a double departure, an ambivalent and marginal vindication, drawing references from works in the Western canon as well as popular kitsch images with a local flavor. This populist invocation of the canon and canonization of vernacular cultural forms was encapsulated in the provocation through which Beatriz González tended to characterize herself, in the early 1970s, as “a provincial painter.” Her work posed a complex, strategic challenge to the modernist and classicist dogma of the universality of her contemporaries’ “serious” painting: González’s work simultaneously expressed a kitschy irony in her creolized copying of the “great masters” and elevated photographs from the popular press and prints made for mass consumption into primary sources for a refined, skilled painting—with surfaces of brilliant, even colors and hard edges—that somehow modernized her referents in order to create a dialogue with industrial visual media.

In a heterodox way, those strategies subordinated the referents of her work—high and low—to the visual realization of painting itself. Later on, she would add to this a variety of physical base materials that were no less ironic, but precisely thereby full of charm (including furniture, lengths of cloth, and curtains). González oscillated between the production of hybrid versions

5— Ibid, pp. 215–216.

of canonical works, ranging from Vermeer and Velázquez to Da Vinci, Manet, and Picasso, and the colorful, self-referential, and reformed presentation of images taken from popular prints and tabloid photographs. Foundational works like *Los suicidas del Sisga No. 2* [*The Sisga Suicides No. 2*] (1965) not only indicated an original interest in the tragic existence and death of the marginalized, but avoided falling prey to the trap of being “anecdotal” by sublimating provincial studio portraits into bold compositions with brilliant, saturated colors, expressing the energy of a new way of painting more than commenting on a specific set of themes. The irony of that communication between cheaply-made images and paintings full of excitement is perhaps what the artist sardonically meant when she characterized her painting as elaborating on the “joy of underdevelopment.” All these tactics led her mentor, Marta Traba, to frame her as the informed alternative to Pop and conceptual art. They constituted an artisanal or handmade challenge to the hegemony of an industrialized aesthetic, which Traba postulated as an artistic practice that should pull the bottom out from under the apparent universality of the new art coming out of the global North with an irritation specific to the South: the exaltation of popular “ridiculousness” as contemporary irony.

While North American painters create Pop paintings using industrial scale and techniques, Beatriz González works like a Pop artisan. She is not documenting the invasion of products that irritate members of the public and artists alike [...]. Instead, on her own initiative and at her own risk, she reveals some of the ridiculous aspects of her own country that are more hidden, less obvious.⁶

Putting her in that role, Marta Traba enlisted Beatriz González in the battle against the North’s “aesthetics of deterioration.” Traba coined that term to designate the art that came after abstract expressionism and which (she argued) flooded the culture with works that had no volition to mean anything, belonging to the

6— Marta Traba, “Beatriz González,” *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, No. 169, November, 1974, pp. 65–73; reprinted in *El Tiempo*, November 17, 2011. Available at <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10784544>. An English translation appears in Tobias Ostrander and Mari Carmen Ramírez, *Beatriz González: A Retrospective*, Miami, Pérez Art Museum Miami/DelMonico Books, 2019, pp. 260–262; quote on p. 261.

category of “unspiritual things” that “come to be part of domestic life like any practical utensil” and “promote the substitution of creative individuality by a sort of [serial] producer,” a manufacturer of objects and creator of anonymous prototypes.⁷ In this defense of substantial art, González acted as a curious opposition, proposing an internalized resistance to the empire of global Pop (representative of an “intermediate” avant-garde between esotericism and the possibility of communication) that Traba also held up as a “demystification of culture in general and Colombian culture in particular.”⁸

The new avant-garde’s function of immanent critique in the form of an anti-Pop of the South prefigured the function to which the art of the periphery would lay claim later in the twentieth century. Beatriz González is a major artist of the South not only because of the energy of her painting and drawing, but because of the way in which her art foreshadowed the function of critiquing the mainstream and rethinking the geography of artistic genealogies, which has become decisive in our understanding of artistic contemporaneity.

The intermixture of class, geography, and visual eloquence exemplified in her pieces of furniture from the early 1970s—for example by inserting a Pop *Mona Lisa* into the mirror of a foyer coatrack (*Nací en Florencia y tenía veintiseis años cuando fue pintado mi retrato —esta frase pronunciada en voz dulce y baja—*, 1974) [*I Was Born in Florence and I Was Twenty-Six Years Old When My Portrait Was Painted —Spoken in a Soft, Sweet Voice—*], or by interpreting Jesus Christ’s fall in the Stations of the Cross as a material and linguistic redundancy in the form of a tin bed that imitates wood with a decorative trompe-l’œil (*Naturaleza casi muerta [Almost Still Life]*, 1970)—is a paradigm of the artistic refinement of the South and an enduring manifesto for the possibility of painting as a practice of questioning its received conventions.

Her work represents an idiosyncratic offshoot of the critique of modernism’s ideologies, interpreting painting as a conceptual method that—as seen in the painting and journal that González produced for *Mural para fábrica socialista* [*Mural for a Socialist*

7— Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972, pp. 27, 63.

8— Marta Traba, *Art of Latin America: 1900–1980*, Ralph Edward Dimmick (trans.), Baltimore, Inter-American Development Bank, 1994, p. 154.

Factory] (1981), which dismantles Picasso's *Guernica* by remaking it—relies on the copy as a method of duplicating and anticipating originality, much like Pierre Menard from Borges's short story, or Max Aub's *Jusep Torres Campalans*. The erudition and hybridity involved in her version of appropriation make Gonzalez's works both a diagnosis of the condition of Latin American high culture as subaltern to the Western story and an original way of fleeing from the condemnation of imitation. In other words, they express the productive paradox that defines contemporary art as a post-colonial experience.

Theme as pitfall

Beatriz González's importance as an exemplar of a new, decentered avant-garde has had a negative side effect: the thematization of her most recent work. In the early 1980s, González reoriented her work to chronicle the monstrosity of Colombian political life, particularly the tragicomedy of local government. Her reflection on the combination of vulgarity, corruption, dehumanization, and violence in Colombian society, which had been implicit to some degree in the kitschy aspect of her early production, ended up localizing the referents of González's work and driving her to search more deeply for models in the local press.

Critics and curators of González's exhibitions outside of Colombia have lately tended to interpret her recent work in relation to its themes. Tobias Ostrander, for example, sees it as "a more ardent confrontation of the growing violence occurring throughout Colombia" in which "artistic practice as protest, as bearing witness, as mourning [has] come to replace the sense of play" in the painter's early work, insofar as her figuration is aimed at exploring "the new, darker realities reflected in the news media each day."⁹ Mari Carmen Ramírez has similarly argued that González's painting "shifted to *representing* the actual players, hopeless victims, and events of the decades-long national conflict of havoc, loss, and ruin. [...] Her critique of representation *via appropriation* was thus substituted with an attempt to confront viewers with aspects of 'the real,' albeit in a way that would effectively impact the collective

9— Tobias Ostrander, "An Art of Contradiction," in Tobias Ostrander and Mari Carmen Ramírez, *Beatriz González: A Retrospective*, Miami, Pérez Art Museum Miami and DelMonico Books, 2019, p. 23.

consciousness, ‘the political.’”¹⁰ Cognizant that she might be criticized for identifying a work of art with reality, Ramírez went on to point out that the fact that González painted on the basis of images from the press constituted a “‘meta-representation’ in order to generate new meanings, beyond the horrors at stake.” In her view, Beatriz González was attempting to re-envision the images’ aesthetic content in order to divest them of the exploitative, consumerist character of the press, by “mak[ing] visible the unfathomable emotions and psychological reactions induced by war, violence, chaos, and other forms of deadly conflict devastating common citizens,”¹¹ in a sort of humanization of an otherwise morbid, indifferent visual culture.

Ostrander and Ramírez intend their descriptions as praise, but they are predicated on a reductive conception of painting, understood as a production of images. Perhaps, without being aware of it, they have presupposed that González’s painting is meant as a generalization about Colombia, and that Colombian art is about violence in Colombia, a slippage that is both inevitable and problematic. At a time when the price of adding regions, countries, and artists to the global art catalog involves one kind of thematic reduction or another, defining the painting of an artist like González ends up subordinating technical, self-critical, and phenomenological heterogeneity of her work to its mere referentiality. Despite the generational difference, this operation even ends up identifying her work with one form of documentation or another.

To be sure, this production of stereotypes is not unique, but it has far-reaching consequences that are not free from paradox. Almost as if by an absolute law, large swaths of the artistic geographies of the periphery have been incorporated into museums and the market today by approximately or contrivedly staging a set of themes that illustrate forms of representation suited to the kinds of images that come out of Western news agencies. Just as the global art world conceives Cuban art as an expression of spiritualized communist exoticism, and artists in Mexico as commenting on failed modernization, Argentine production found a niche in the global imagination by means of the collectivist thematics of the memory of disappeared persons. By that logic, to globalize Colombian art meant enlisting it to represent the concept of *violence*.

10— Mari Carmen Ramírez, “The Pigments of Sorrow,” in *Ibid.*, p. 26.

11— *Ibid.*, pp. 33, 39.

I will note in passing, if only by way of concealing a certain provocation, that this thematic reduction inheres in a variety of conditions in which we subsume that other cliché: “figurativeness.” The fixation of relating an image to “the real” is no different from the habit of searching for the meaning of ancient art in its “iconography,” since it is also a way of subordinating, controlling, and ultimately reducing the power of painting—even painting that mobilizes images—to a previously established textual or verbal “meaning:” a content, a symbol, or a thought the artist had. This counter-reformative effort to perpetuate an epistemology of the image that decrees the “legitimate” use of images in relation to the superiority of their referents is also a form of logocentrism. It presupposes that the idea precedes the effects of the signifier, putting paintings and images in relation to the essence of the signified meaning or the represented figure, which may only be supplemented with the “formal” or “decorative” aspect of “style,” without giving into to the “abusive” seduction of “its scandalous beauty.” It affirms the preeminence of a “program” precisely by supposing its anteriority as a fixed, authorized meaning prior to and above the sign.

There are few terrains on which misunderstanding is a necessary step in response to the changing canon. Having a “theme” or cliché is a requirement of the contemporary cultural marketplace that can subsequently allow for the infiltration of some kind of specificity. Perhaps it is our job, then, to transform that first wave of reception: to complicate it, send it off course, blur it, or supplement it. To appreciate González’s painting on the grounds of its relationship to the popular photojournalism she takes as her referent is to stop at the topmost layer of her project, beneath which there is a whole series of artistic operations linked directly to the efficacy of her images. Rather than trying to be a simulacrum emitted by “reality,” the meaning of her project lies in this way of approaching painting. “What do her paintings produce?” seems to be a more relevant critical question than “What do they depict?”

A poetics of gesture

A recent publication for the exhibition *Los archivos de Beatriz González*, curated for the Banco de la República by Natalia

Gutiérrez and José Ruiz Díaz,¹² enables us to see the complexity of the different pieces of paper that the artist has collected to use as the stuff of her painting. The heterogeneous mass includes articles and images from her career and exhibitions, critical texts, and—crucially—news photographs that have served as primary sources for her works. That publication reproduces an image that functions as an Aleph, the eye of that storm in the iconosphere: a portrait of the artist surrounded by her archive of newspaper clippings, published by *Revista Cromo* in October 2001. It shows a pile of reports about tragedies and personalities, stuck to the walls with thumbtacks and tape, and spilling off of her worktables.

The absence of any classificatory logic (thematic, chronological, or geographical) points toward the principle of selection or attraction that González applies to those images: it is consistently a matter of appreciating some feature in the images themselves. The rhetoric of photojournalism notwithstanding, these are not “images of ‘the real’” but artfully and deliberately constructed icons, products of a marginal intention (occasionally unlettered and parochial, as it were), the work of individual photographers striving to create conclusive, definitive images of events. Their photographs turn bodies and subjects into symbolic motifs, where even the dead feature as actors, insofar as our lifeless bodies can be arrayed in a certain *mise-en-scène*. What predominates in González’s selection is the bodily, emotional effect of the figures, which the artist later emphasizes in the way she draws and paints them: specifying a movement or a posture, a bodily attitude that conveys a particular way of interacting with others, objects, and events. There is a rhetorical corporeality in the photographs that González chooses from the deluge of images that is so characteristic of our time: they transmit sensations, calls, pleas, or laments through the medium of one or more bodies.

The starting point for Beatriz González’s work is less the reality of violence in itself than a mountain of plebeian works of art, the dominant feature of which is a determined communicability. She isolates images defined by gestures and then painstakingly reworks those postures and attitudes to heighten their expressivity and their impact on us. That heightening is, of course, the

12— Natalia Gutiérrez et al., *Los archivos de Beatriz González/Beatriz González Archives*, Aurora Solá (trans.), Bogotá, Banco de la República, 2020.

point of the delicate and variable tools offered to the painter by lines, strokes, shading, and color. In this way, a gesture caught in the disposable material of newspapers and online publications (the fungible, throwaway, ever-renewable iconography that life under capitalism affords us) then finds itself redeemed in order to be refined and made permanent. This is a powerful transmutation indeed, achieved through detail: the thousand-and-one ways in which the art of painting—by means of color, line, density, deformation, distances, and proportions—further emphasizes the feeling that those represented bodies are bodies, too.

One effect of that procedure is the fact that the artist repeatedly reworks the postures she finds in an image, seeking, with minimal variations, to catch gesture in its deepest expression. Those works are in turn joined to other images, forming series of series in which González explores the complexity and variability of certain gestures. One might note, for example, that her exploration of various gestures of sobbing in the series *Las Delicias* (1997–1998) has counterpoints in the multiplied image of the sobbing of an older woman in *En familia* [*Among Family*] (1995) and the chorus of sobs in *Ríos de sangre* [*Rivers of Blood*] (1992). The strange image of grieving women receiving a box with human remains, which Beatriz González titled with a line from a poem by José Emilio Pacheco, *Cada uno son su ofrenda* [*Each with His Own Offering*] (2010), is in an unsettling dialogue with the multiplication of images in the series *Yolanda Izquierdo* (2007–2008), in which a woman holds up a newspaper featuring an image of herself holding up a newspaper in a *mise-en-abîme*.

The many different ways in which bodies perform the endless labor of carrying other bodies is represented in several works. One could compare the physical solitude of the drawings in *Cargueros* (2008) with the multiplication of people carrying bodies in the studies and oil paintings in *Domingo de resurrección: Puerto Triunfo* [*Easter Sunday: Puerto Triunfo*] (2005). The image of moving human corpses as if they were animals to be butchered appears obsessively in diverse works, from the *Cargueros de Vistahermosa* [*Porters of Vistahermosa*] (2006) to the people carrying bodies on whom the series of *Auras anónimas* [*Anonymous Auras*] (2007–2009) are based. The constant practice of expressing gesture does not stop at copying the expressivity of the living, since it is extended into the frequency with which González reports on the way in which death fixes some kind of gesture on the face and in the body itself.

For the exhibition *Beatriz González. War and Peace: A Poetics of Gesture*, Natalia Gutiérrez and I wanted to sort these many series of gestures into three large groups: images of people—frequently women—grieving; bodily gestures associated with carrying and burying the dead; and finally, the gesturality of lifeless bodies. Rather than establishing a taxonomy of these pieces, we wanted to construct a comparative framework that would enable the viewer to appreciate this investigation into gestures and their variations as one major task defining Beatriz González’s painting as a poetics of communication across bodies. Her studies of gesture make it possible to elaborate combinatory tables that are almost structuralist in nature, as with the six images of porters she used to generate 8947 prints of tombstones, which she silkscreened onto sheets of polypropylene for *Auras anónimas*—her famous, aforementioned intervention in the columbaria of the central cemetery in Bogotá—or with her wallpaper intervention titled *A posteriori* (2022), exhibited at Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, which has operated in Bogotá under Doris Salcedo’s leadership since 2017. Those gestures are in turn the basis of the artist’s most ambitious compositions and allegories, such as the curtains of *Guerra [War]* and *Paz [Peace]* (2022), from which this exhibition takes its title.

In search of a concept

Throughout this essay I have used the word *gesture* (or its equivalent *gesto*, in the Spanish version of the text) to refer to what the *Diccionario de la lengua española* defines as a “movement of the face, hands, or other parts of the body that expresses affects or transmits messages.”¹³ But the transparency of this category is deceptive. The *Oxford English Dictionary* notes that acceptations encompassing the full variety of ways in which the body moves are now obsolete, and presents a more restricted sense, defining gesture as “movement expressive of thought or feeling.”¹⁴

Here we should note that the definition of gesture is certainly subject to linguistic variation. In the introduction to *A Cultural*

13— Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23rd ed., s.v. “gesto,” Available at: <https://dle.rae.es/gesto>.

14— *The Compact Oxford English Dictionary—The Complete Text Reproduced Micrographically*, 2a. edición, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 668.

History of Gesture, Keith Thomas suggests that its definition should also include the transmission of messages without movement, or by means of involuntary movements that emit a signal of some kind,¹⁵ distantly echoing the Ciceronian idea that a person's entire body, including facial and vocal expressions, are like "the strings of a harp, [which] sound just as the soul's motion strikes them."¹⁶ Other scholars, like Adam Kendon in *Gesture: Visible Action as Utterance*, attest that there is a growing tendency to circumscribe its meaning in English: "the actor is deemed to exercise at least some degree of voluntary control over any movement regarded as 'gesture' and what it expresses. Usually 'gesture' is not used to refer to those visible bodily expressions of thoughts or feelings that are deemed inadvertent or are regarded as something a person cannot 'help.'"¹⁷ It is no accident that, in a book of examples of emotionally meaningful positions taken from paintings, the anthropologist and artist Desmond Morris prefers the concept of *postures* to name the bodily language of art.¹⁸

Studies of gesture, especially in their rebirth in the twentieth and twenty-first centuries, focus on establishing the linguistic status of the combination of "kinesic communication, facial expression and vocal intonation" as part of the complex way in which human animals communicate with each other, to use Gregory Bateson's words.¹⁹ The limitation of studies of art on this question is palpable: apart from acknowledging that the interest in gesture in Europe around the turn of the seventeenth century extended beyond the domain of treatises on rhetoric and expanded to the practice of painting in authors like Leon Battista Alberti or Gérard de Lairese,²⁰ neither the vocabulary nor the theme of gesture has been a focus of systematic investigation in

—

15— Keith Thomas, "Introduction," in Jan Bremmer and Herman Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 1-2.

16— Fritz Graf, "Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators," in Bremmer and Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture*, p. 40.

17— Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 8, 15.

18— Desmond Morris, *Posturas. El lenguaje corporal en el arte*, Remedios Diéguez Diéguez (trans.), Barcelona, Blume, 2020.

19— Adam Kendon, op. cit., p. 71.

20— Ibid., p. 29.

art criticism. Quite recently, Esther Gabara has called attention to the way in which many contemporary artworks in Latin America have incorporated gestures as social and political signs. Gabara also cites studies of the topic that originated in Latin America, e.g., by Daniel Efron in 1941, but especially Giovanni Meo Zilio's and Silvia Mejía's publication of *Diccionario de gestos: España e Hispanoamérica* in Bogota in 1980. Gabara's view of gesture's role as a form of the common imagination of freedom is extremely stimulating, and suggests the potential for the thematics of gesture to bolster understanding of non-verbal culture.²¹

It should therefore come as no surprise that we might find it hard to describe or pinpoint the way artists like Beatriz González pursue a practice of painting that generates bodily interpretations in our bodily sensibility, especially as compared to the ease with which we might invoke well-worn concepts like "representation" or "style." I would suggest that the difficulty of shifting our focus stems from our reluctance to include a phenomenological horizon in our studies, which would involve communicating a meaning that would have to be perceptible by observing mental and emotional states defined by our affect. The heterodox Czech-Brazilian theorist Vilém Flusser proposed conceiving the radical nature of that condition by provocatively saying that "a gesture is a movement of the body or of a tool attached with the body, for which there is no satisfactory causal explanation." Flusser's point is not that it is impossible to describe those movements or to construct a causal explanation for them, but rather that the supposed objectivity of such a description or explanation is not "satisfactory." It makes little sense to understand gestures in art in terms of behavioral "causes," to try to ground them in intellectual or ideological reasons, or to attribute them to the context of artists and their society because what we need to do is to contemplate how we understand them, their sphere of meaning:

To understand gestures, these specific physical movements that we perform and that we observe around us, causal explanations are not enough. Gestures have to be properly interpreted, too [...] We "read" gesture, from the slightest movement of facial muscles to the most powerful movements

21— Esther Gabara, *Non-Literary Fiction. Art of the Americas Under Neoliberalism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2022, pp. 115–151.

of masses of bodies called “revolutions.” I don’t know how we do it. I do know that we have no theory of the interpretation of gestures. But that is no reason to take pride in, for example, our mysterious “intuition.”²²

In this sense, given their indeterminacy (or the irrelevance of their causes), Flusser sees gestures as free movements, expressive of a phenomenological freedom. As a result, instead of explaining them, it is more appropriate to approach them in order to analyze them semantically as enigmas: “The fact that the gesture is not only problematic but also enigmatic, and that its enigmatic aspect is not just the result of an observer’s arbitrary attitude but rather is forced on him, indicates only that in this gesture, we are dealing with a free movement. Clarifying the meaning of a painting does not consist of explaining it, contextualizing it, or overdetermining it: “rather, it consists of entering into the enigma of painting more deeply so as to be able to draw a richer experience from it.”

Whether tragic or comical, banal or grievous, the gestures that inhabit González’s painting do not amount to a chronicle of a humanity whose brutal circumstances are foreign to us. On the contrary, they implicate us in a feeling-with-and-in the body, constituting a special density of experience associated with humans seeing the shadow of other humans. This modality is not exclusive to painting, but the insistence on painting it establishes its enigmatic eloquence more forcefully.

22— Vilém Flusser, *Gestures*, Nancy Ann Roth (trans.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 2.

An Artist's Strategies

Natalia Gutiérrez Montes



Beatriz González recortando la obra *Diez metros de Renoir* durante la inauguración de la exposición en la galería Garcés Velásquez—Beatriz González cutting up the piece *Ten meters of Renoir* during the opening at Garcés Velásquez Gallery, 1977. Foto—Photo: Óscar Monsalve

An initiation in painting

Beatriz González's first solo exhibition opened in April 1964 at the Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), a year after the museum started operating. The show, titled *La encajera de Vermeer* [*Vermeer's Lacemaker*], consisted of fifteen variations on the iconic work by the Dutch painter Johannes Vermeer, and made evident two approaches to painting that would endure throughout González's career as an artist: working in series and appropriating printed images.

Having recently completed her degree in fine arts, with *La encajera de Vermeer* González put herself through a process of initiation that involved engaging with the heritage of the tradition of painting. She described what that initiation entailed in a text referring to her working process for this exhibition:

It seems like a paradox, but no one is freer than a new painter to try everything, even though she feels constrained by a lack of skill [...] Starting out with a blank canvas, an empty mind, a recently learned craft, and an awareness of being the child of Abstract Expressionism, Action Painting, and Informalism, the new painter finally has to ask in silence if there is anything left of space, color, form, and non-form—of everything that was so easy to replace with words. It was in these conditions that I started the series of variations on Vermeer's *The Lacemaker*. The journey was full of signposts, of stopping points, of changes in direction as my relations with Vermeer—from the spiritual to the purely simple and formal—shifted and evolved.¹

Early on in her career, González discovered the power of transforming works of universal art, acquainting herself with them through observation and drawing. For her, the duel was not between artists, but rather between an external form and its appropriation in order to subdue until it turns into a new form. The artist explained that her work in this series was connected

more to *La encajera* in particular than to the painter; its form and figure had to be totally familiar to me. And if I managed to do this, by means of drawings I had done previously, I would be

—

1— Beatriz González, "La encajera de Vermeer," *Revista Nova* 1, 1964, pp. 31–32.

able to make the lacemaker obey me, command her to look the other way, make her raise her head, turn her into a gargoyle, a caryatid, a bird, a monkey.²

What was the meaning that she was seeking to order into the images of others? With her series of “Vermeerian” paintings, González discovered that she could differentiate pictorial planes by contrasting sharp versus blurred colors. She also recognized the possibility of dissociating the image from its original context, and thus came to understand that, according to her, there were no limitations in that new painting.³

Guided by her painterly concerns, González’s 1965 series, *Los suicidas del Sisga* [*The Sisga Suicides*], consecrated the path of taking images printed for mass publications as source material, which she treated through figuration and flatness. Initially called *Los suicidas del Sisga o los suicidas de las azucenas* [*The Sisga Suicides or the Madonna Lily Suicides*], the first version of this work won second prize at the 17th Salón Nacional de Artistas in 1965, as well as garnering critical attention. Referring to this series of three paintings, she affirmed that the figures in her paintings gave her the sensation of being applied to the canvas much like in collage, and corroborated her idea that space could be constructed out of flat, cut-out forms.⁴

In her first decade of work as an artist, González moved between popular images, vibrant colors, and the quest for an originality that would differentiate her from the regnant abstract painting. As she tells it, she understood the study of the history of art as a refinement of her eye, not so that she could work like the masters of “universal” art, but rather so she could once more find the value of painting.⁵

2— Ibid.

3— Ibid.

4— Beatriz González and Marta Traba, “Los suicidas del Sisga: De su entrevista para la televisión,” in *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 1965.

5— Susana Muñoz de Arias, “Beatriz González y sus conceptos,” *El País*, 1969, [newspaper clipping missing date].

Localizing universal art

The desire to appropriate a primarily European art, far removed from the context of Colombia, and to delve into local and popular culture in an original way eventually led González to trade oil paints for enamel and canvas for metal, and to regard common domestic items as frames for her works. This impetus marked her work in the 1970s with an irreverence toward “universal” painting, since it was laden with pictorial syncretism brought about through the encounter between great icons of art, colorful religious prints, everyday objects, and popular pieces of furniture. She brought these apparently distant poles together through conceptual and formal puns in which the content of the painting corresponded to the function of the assembled object. According to her, the starting point for her painting was

the most authentic popular iconography. Famous works or figures that had once come from great artists, which the passage of time had turned into mass produced picture cards, posters, and sheets. Now, the furniture was the complement of the idea, just as an altar full of votive candles, angels, virgins, complements the idea of a saint [...] People understand these works. I've seen it in the public that enjoys these works, because they can relate to them.⁶

In creating these pieces of furniture, commonly known in Spanish as *los muebles de Beatriz González*, the artist González became aware of an autonomous local aesthetic. They elicited multiple reactions among the public and seemed far removed from the taste of Colombia's elites, who bought them, kept the painted sheets, and discarded the furniture with which they had been assembled. They also deviated from the regnant aesthetics of Latin American conceptual art, which was characterized by a limited range of objectual and pictorial resources, as evidenced by her participation in the 11th São Paulo Biennial in 1971.⁷

6— María Eugenia Martínez, “Muebles que no son muebles: Figuras que se nos enfrentan,” *El Siglo*, February 22, 1973.

7— On her participation in the Sao Paulo Biennial and how this influenced the creation of the MAMBO's Escuela de Guías, see Snyder Moreno, “No sé a qué horas pinté”: *Beatriz González, los procesos educativos y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1971–1983*, Bogotá, MAMBO, 2020.

In addition to her curiosity in ‘low culture’ [*lo popular*] and its modes of circulation through prints and objects, the artist identified local photojournalism as the main ally in her visual imaginary. She found in crime reporting the expression of the ordered chaos that had fascinated her about the films of Ingmar Bergman, one of her favorite filmmakers. The coexistence of chaos and beauty—as well as the tension that it provokes—has endured even into her recent work. In 1978 González affirmed: “my art isn’t corny, and I’m not making fun of anything. In painting I’m looking for a language suited to a people in whom we find chaos, beauty, disorder, intelligence, madness, exhaustion; suited to that thing that is so particular to this country where, against all expectations, things turn out alright.”⁸

Alongside her artistic practice, González began her career as an educator, curator, and art historian in the 1970s. From 1978 to 1983, she was affiliated with the MAMBO, where she coordinated its educational program and founded the Escuela de Guías, a study group on aesthetics for young artists that also provided mediation for exhibitions. She started writing art criticism in 1979, a practice that she maintained until 1986, and which transitioned into something more like academic writing and historical curating with a strong emphasis on the 19th century. In 1977 she joined the Museo Nacional de Colombia as an advisor to the collections, acting as the head curator of that institution from 1989 to 2004. In 1985, together with the Sub-Directorate of Culture at the Banco de la República and a group of Colombian researchers, she began *Historia de la caricatura en Colombia* [*History of Cartoons in Colombia*], a pioneering visual studies research project in which she traced the evolution of cartoons in Colombia from their beginnings to the present. She organized nine regional exhibitions and built a unique documentary archive.⁹

To develop her research, González sought out opportunities to write about art, associating historical information and physical elements in order to elaborate her own theories, instead of starting out from concepts, the way many other writers do.¹⁰ This

8— Gloria Valencia Diago, “Dice Beatriz González,” *El Tiempo*, February 25, 1973.

9— Natalia Gutiérrez, *El modelo sui generis: Análisis metodológico de “Historia de la caricatura en Colombia” de Beatriz González*, Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2023.

10— Unpublished interview with Beatriz González conducted by Natalia Gutiérrez in

has allowed her to delve into historical and iconological analysis, spotlighting objects from collections in Colombian museums, and as a result broadening her knowledge about them.

As González's research was bringing her closer to art in Colombia, her artistic practice was growing more distant from "universal" art. With *Diez metros de Renoir* [*Ten meters of Renoir*] (1978), a painting based on *Dance at Le moulin de la Galette* (1876), she gave public expression to that growing distance by cutting the work up during the opening and offering it for sale in linear centimeters, as if it were a bolt of fabric. This act notwithstanding, it was not until 1981 that she concluded her references to the history of "universal" art, with *Mural para fábrica socialista* [*Mural for a Socialist Factory*], conceived in 1977 during her visit to Havana and based on Picasso's *Guernica*. She recorded her process in a journal, in which one can appreciate her enjoyment of and attention to the details of painting, as well as observe her interwoven world consisting of work, family, and new pieces related to the Colombian political context.

Assemblages of meaning

Through her daily practice of reviewing the newspaper, the artist came to see former president Julio César Turbay Ayala as a source of work she could approach ironically, following Goya's tack while serving as Charles IV's court painter.¹¹ News stories about the president's scandals captured the artist's attention, and she questioned the moral attitude of a head of state who once said that "corruption must be reduced to its fair proportions." This ironic take on politics was transformed in November 1985 with the taking and retaking of the Palacio de Justicia—the courthouse in Bogotá—one of the most tragic recent events in Colombia's history. In González's words:

It wasn't until 1985 that I stopped being "the irreverent Beatriz González," "the controversial painter" ... and the Palacio de Justicia happened. That's when I felt like I found myself, for

—

Bogotá on June 26, 2023.

11— Emilio Sanmiguel Arango, "Beatriz González: mi búsqueda apenas está comenzando," *Vanguardia Liberal*, September 25, 1994.

example, when I did the friezes of military generals [*Los papagayos*], the irrationality of the army—what they call *military intelligence*. It's when I did the funeral poles for student soldiers [*Túmulo funerario para soldados bachilleres*] and through those clay flowerpots [*Todo artista tiene su época dorada*], a material that is so typical of us and an object that would become my model, that I went back to oil painting, back to paper, to canvas, to pleasure, all after torturing myself with those horrible materials like enamel on metal, acrylic on towel fabric. I'm thrilled to have come back to oil painting...¹²

That event showed her the violence to which the country was being subjected, and led González to adopt a new attitude toward her work. 1985 is a turning point in her work, since the objects in which she intervened went from being metal and wood furniture to clay flowerpots, some with pre-Columbian forms, that were erected as funeral poles and paid homage to a country that was facing dramatic political and social situations.¹³ That year also brought a reencounter with painting's traditional media, a calming down of color, and a construction of new symbols related to the expression of pain.¹⁴ The iconography of her work also began featuring images of the *parca*, a pre-Columbian anthropomorphic figure; González created the series *Las Delicias* [*Delights*], which symbolizes grieving parents, and represents displaced indigenous people navigating between rivers.

The 1990s were marked by a pictorial exploration that was dense in content, objects, and simultaneous situations, in which the artist continued probing how to replace space with color. The compositions superimposed different referents, including

12— Ibid.

13— Regarding this event, González explained: "On November 6, 1985, under President Belisario Betancur's government, the guerrilla group M-19 occupied Bogotá's courthouse, causing one of the most tragic events in the country's recent history. The images of the fire consuming the courthouse during that fatal takeover of the building by the Colombian armed forces, which have been repeatedly published in newspapers and books, represent a turning point in my work. It was then that I coined the phrase "I cannot laugh anymore." Drug trafficking, paramilitaries, murders, and massacres became my main subject." Beatriz González, "Recuperar el aura (To Restore the Aura)," in *Beatriz González: A Retrospective*, Miami: Pérez Art Museum Miami and DelMonico Books, 2019, pp. 210–219.

14— José Ruiz Díaz and Natalia Gutiérrez, "Beatriz González Chronology," in *ibid.*, p. 237.

her own works, which were mixed with atrocious images of massacres, explosions, and different dramatic scenes that had been published in the newspaper. With respect to this pictorial treatment, González sought to strengthen the viewer's sensitivity through compositions with highly contrasted planes and lighting.¹⁵ The work generated tensions between theme and content, and invited the public to question what it was seeing. She explained it like this:

I'm dealing with dramatic moments. If I put a monkey, a deer, a Playboy bunny or an [image of Colombian soccer player René] Higuita in a strange setting, such as a dilapidated alcove with a dead body in it, I'm producing a pictorial situation that changes what things mean. Those same forms become allegorical, they mean something else. [These pieces] take elements from currents of the country's situation or from popular ornamentation. I'm interested in the transformation they undergo when I take them out of context. What used to be a photojournalistic image becomes an assemblage of meanings.¹⁶

Icons of mourning

Whereas in the 1990s Beatriz González painted the proliferation of chaos and violence through spaces saturated with images and events, in the first decades of the twenty-first century she pointed toward the ravages of war manifest in the increasing number of disappeared persons and in the apparent inability to recognize and remember the truth of what had happened. This period was marked by a strategic creation of icons, signs that synthesized the images that grew weaker each day as people encountered them over and over again in the news.

To capture those disappearing images, González decided to call attention to the pain that enveloped them through figures that she converted into icons, since, according to her, these had

15— In González's words, "When a surface is cut and illuminated with violence, it establishes some rules of painting that strengthen the viewer's sensitivity." In Joaquín Reyes Posada, "Beatriz González en la Garcés Velásquez: Magia, teatro y poesía," *Revista Cromos*, June 18, 1990.

16— Jairo Dueñas, "Lejos del '¡Ahh... qué maravilla!' Entrevista a Beatriz González," *El Tiempo* (June 22, 1990).

“to be simple and straightforward in order for them to be fixed in people’s minds and reach everyone.”¹⁷ To reach these icons, González started from photographs in her collection of newspaper clippings, which she analyzed through drawing, as she had done with the Vermeerian works, in order to turn them into silhouettes on canvas.¹⁸ With this artistic strategy, the backgrounds of her works were simplified and the figures flattened.

This practice has generated an iconography that is unique to the artist. Among the twenty-first-century figures that make up this universe, we find Saint Veronica and the Virgin Mary in the Pietà. Reworking these two themes from the Catholic tradition, the artist made reference to the mortuary veil by means of a funeral mask of her own face. Another icon that González worked on was that of pain, with the work titled *Empalizada* [*Palisade*] (2001), in which there is a female silhouette on its elbows and knees, with its head lowered to the ground. For González, this image could function as a counterpoint to one that speaks of pleasure, namely, the voluptuous female silhouette commonly referred to as the “mudflap girl,” which the artist repeatedly saw adorning trucks in Miami.

One of the artist’s most thoroughly worked recent themes is that of porters [*cargueros*], which gained broad visibility starting from when she covered the funeral niches of Bogotá’s Cementerio Central with the public installation *Auras anónimas* [*Anonymous Auras*] (2007–2009). These icons consist of two people using a stick to carry a lifeless body tied to it with hammocks, plastic bags, or canvas, in order to transport it over the difficult Colombian terrain.

González’s work does not usually identify or make explicit reference to the people on whom her images are based, but there is one exception to this rule: Yolanda Izquierdo, a rural leader who was murdered for championing the defense of the land. Her story had an impact on the artist, who wanted her work to pay respect to Izquierdo’s image by associating it with a saint.

Although González’s work has primarily featured human figures, more recently she has dealt with themes related to the ravages of the environment. Such is the case with the series *Los*

17— Melissa Serrato Ramírez, “Beatriz González comparte su arte,” *El Tiempo*, November 20, 2011.

18— Ibid.

inundados [*Flooded People*] (2012), in which families that are in the middle of a flood continue going about their daily activities, like washing or playing chess, in the water. Likewise, in *Los desplazados* [*Displaced People*] (2016) she addresses the Venezuelan exodus by means of silhouettes that are constantly on the move, carrying large objects on their backs, like beds or refrigerators.

Designing such icons is an ongoing practice in González's work, the formal treatment of which has seen some variations. In the latest series in her quest to continue exploring the possibilities of painting, she has developed what she calls *anti-silhouettes*, figures whose edges have been softened and blurred. Her anti-silhouettes have given rise to icons of excavators, figures with the tools of agricultural labor like shovels and spades, which, instead of tilling the earth, are searching mass graves for the bodies of people who were disappeared during the war.

From provincial to universal painting

There are those who say that a person will do just one thing in life, expressed in multiple forms. One might think that González did not know what was in store for her on the path of making paintings out of Colombian news images. The artist took hold of a print medium—now on the verge of being replaced by digital media in the twenty-first century—and this led her to bear witness through her art to the escalation of the war in Colombia, its peace projects and accords, and its reparation processes. Nevertheless, her work could not be confined to these themes, which is why the artist has affirmed: “I wasn’t born to paint the war, I was born to paint, whether in peace or at war—but to paint.”¹⁹ This raw material for her work has also led her to pursue groundbreaking research and to compile one of the most extensive documentary archives focused on twentieth- and twenty-first-century art.

The impulse to be irreverent and original has guided her in the quest for new ways of communicating the colors she has within, the forms she finds in newspapers, and the themes that disturb her and keep her awake at night. González has broken paradigms

19— Andrea Jaramillo, “No nací para pintar la guerra, nací para pintar,” *El Espectador*, September 17, 2022.

of Colombian and Latin American art. She went from identifying herself as a young *provincial* artist who worked on the basis of works of universal art, to becoming a master of universal art herself. Since she started in 1962, her artistic and intellectual work has been continuous, and is the proof of an unwavering discipline, an inexhaustible passion, and a critical attitude that have led her to transform her strategies so as to move not just one country, but the whole world, where the tragic and the beautiful coexist in unsuspected ways.



Retrato de Beatriz González—Portrait of Beatriz González, 2011. Foto—Photo: Carlos Tobón









Semblanza

Beatriz González

Bucaramanga, 1932

Es Maestra en Bellas Artes por la Universidad de los Andes, Maestra Honoris Causa en Artes Plásticas, Universidad de Antioquia, Doctora Honoris Causa de la Universidad de los Andes. En 1966, cursó grabado en la Academia de Bellas Artes de Róterdam. En 2006 obtuvo el premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura (2006). Su obra se ha expuesto nacional e internacionalmente desde 1964 y forma parte de colecciones como el Tate Modern, el MOMA, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte del Banco de la República, el Museum of Fine Arts Houston, el Guggenheim, entre otros.

Paralelamente a su práctica artística, se ha desempeñado en el campo de los museos y la investigación en arte. Fue fundadora y directora del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno (1970–1983). Desde 1977 trabaja en curaduría e investigación sobre museología e historia del arte en Colombia. Fue Curadora en jefe del Museo Nacional de Colombia (1989–2004) y desde 1985 es asesora del Comité de Artes Plásticas del Banco de la República.

Biographical Sketch

Beatriz González

Bucaramanga, 1932

González holds a master's degree in fine arts from the Universidad de los Andes, an honorary master's in visual arts from the Universidad de Antioquia, and an honorary doctorate from Universidad de los Andes. In 1966, she studied in engraving at the Academy of Fine Arts in Rotterdam. In 2006 she received a lifetime achievement award from Colombia's Ministerio de Cultura. Her work has been shown in Colombia and internationally since 1964 and is part of the collections at the Tate Modern, the MOMA, the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, the Museo de Arte del Banco de la República, the Museum of Fine Arts Houston, the Guggenheim, and elsewhere.

Alongside her artistic practice, she has worked in museums and conducted research on art. She was the founder and director of the Education Department at the Museo de Arte Moderno (1970–1983). Since 1977, she has worked on curating and researching the museology and history of art in Colombia. She was formerly head curator at the Museo Nacional de Colombia (1989–2004), and has been an adviser to the Visual Arts Committee of the Banco de la República since 1985.

Catálogo

Catalog

La presente lista de obra está ordenada por núcleos curatoriales, los cuales, a su vez, están organizados alfabéticamente. Es posible que sufra cambios posteriores al cierre de edición.

The list below has been ordered by the categories used in the exhibition, and these have been listed alphabetically. The list of works included in the exhibition may undergo slight changes after this publication has gone to print.

APROPIACIONES CRÍTICAS— CRITICAL APPROPRIATIONS

1. *Ángel custodio de Popallanta* [*Guardian Angel of Popallanta*], 1985

Esmalte sobre llantas y yeso—
Enamel on tires and plaster
Ø 60 cm, altura—height 210 cm
Colección—Collection Beatriz
González
Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá

2. *Ay Jerusalem, Jerusalem*, 1969

Esmalte sobre metal—Enamel on
metal
100 x 120 cm
Colección—Collection Alonso
Garcés Galería

3. *Decoración de interiores* [*Interior Decoration*], 1981

Estampación a color sobre tela—
Color stamp on fabric
240 x 1200 cm
Colección—Collection Beatriz
González
Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá

4. *Diario del Guernica—Diario de una obra sin sentido. Mural para fábrica socialista* [*Guernica Diary—Diary*

*of a Meaningless Work. Mural for a
Socialist Factory*], 1981

Libreta, tinta, colores sobre papel—
Sketchbook, ink, color pencil on
paper

18 hojas—sheets

22.8 x 33 cm c/u—each

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

5. *Encajera almanaque Piel roja*

[*Lacemaker Pielroja Almanac*], 1964

Óleo sobre tela—Oil on canvas

100 x 85 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

6. *Fragmento de la Rendición de*

Breda [*Fragment of the Surrender of
Breda*], 1963

Óleo sobre tela—Oil on canvas

70 x 110 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

7. *Los suicidas del Sisga No. 2* [*The*

Sisga Suicides No. 2], 1965

Óleo sobre tela—Oil on canvas

120 x 100 cm

Colección—Collection Museo La

Tertulia

8. *La madrepora* [*Puremother*], 1967

Óleo sobre tela—Oil on canvas

70 x 80 cm

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

9. *Mural para fábrica socialista* [*Mural for a Socialist Factory*], 1981

Esmalte sintético sobre tablex—

Synthetic enamel on hardboard

10 paneles—panels

224 x 1220 cm

Colección de Arte Contemporáneo
del—Contemporary Art Collection
of Museo de Arte de la Universidad
Nacional de Colombia

10. *Naturaleza casi muerta* [*Almost Still Life*], 1970

Esmalte sobre lámina de metal

ensamblada en cama metálica—

Enamel on metal sheet assembled on
metal bed

125 x 125 x 95 cm

Colección—Collection Museo de

Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)

11. *Postdata*, 1968

Óleo sobre tela—Oil on canvas

80 x 70 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

12. *Santa Copia* [*Saint Copy*], 1973

Esmalte sobre lámina de metal

ensamblada en mueble de madera—

Enamel on metal sheet assembled on
wood furniture

140 x 112 x 52 cm

Colección privada—Private collection

13. *Sea culto, siembre árboles regale más libros* [*Be Cultured, Plant Trees Give More Books*], 1977

Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas

490 x 360 cm

Colección—Collection Museo de

Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)

14. *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento*

histórico [*Mr. President, What an
Honor To Be with You at This Historic*

Moment], 1987

Óleo sobre papel—Oil on paper

150 x 150 cm

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

15. *Señor presidente qué honor estar con usted en este momento histórico* [Mr. President, What an Honor To Be with You at This Historic Moment], 1986

Pastel y carboncillo sobre papel—
Pastel and charcoal on paper
150 x 150 cm

Colección—Collection Museo
Universitario de la Universidad de
Antioquia (MUUA)

16. *Todo artista tiene su época dorada* [Every Artist Has Her Golden Time], 1985

Esmalte sobre materos de barro—
Enamel on clay flowerpots
180 x 40 x 40 cm

Colección—Collection Beatriz
González
Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá

17. *Viva México* [Long Live Mexico], 1979

Serigrafía sobre papel—Serigraphy
on paper
100 x 70 cm

Colección—Collection Beatriz
González
Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá

18. *Zocálo de la comedia* [Comedy Frieze], 1983

Tipografía sobre papel—Typography
on paper
100 x 70 cm c/u—each

Colección—Collection Beatriz
González
Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá
Copia de exhibición—Exhibition copy

19. *Zocálo de la tragedia* [Tragedy Frieze], 1983

Tipografía sobre papel—Typography
on paper
100 x 70 cm c/u—each

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

Copia de exhibición—Exhibition copy

DUELOS—MOURNING

20. *Boceto de Dolores* [Sketch for Sorrows], 2000

Sanguina sobre papel—Sanguine on
paper
80 x 80 cm

Colección—Collection Beatriz
González
Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá

21. *Cada uno con su ofrenda* [Each with His Own Offering], 2010

Óleo sobre tela—Oil on canvas
45 x 45.5 cm

Colección privada—Private collection

22. *Cada uno con su ofrenda* [Each with His Own Offering], 2010

Óleo sobre tela—Oil on canvas
27 x 23 cm

Colección—Collection Alonso
Garcés Galería

23. *Cada uno con su ofrenda II* [Each with His Own Offering II], 2010

Óleo sobre tela—Oil on canvas
27 x 23 cm

Colección—Collection Alonso
Garcés Galería

24. *Cada uno con su ofrenda III* [Each with His Own Offering III], 2010

Óleo sobre tela—Oil on canvas
27.5 x 23 cm

Colección privada—Private collection

25. *Ceremonia de la caja II* [Casket Ceremony II], 2010

Óleo sobre tela—Oil on canvas
27.5 x 23.5 cm

Colección privada—Private collection

26. *Empalizada* [Palisade], 2001

Óleo sobre tela—Oil on canvas
120 x 205 cm

Colección—Collection Ignacio Goñi,
Fernando Goñi y Andrés Matute
Echeverri

27. *En familia* [Among Family], 1995

Óleo sobre tela—Oil on canvas
45 x 150 cm

Colección privada—Private collection

28. *Las Delicias 12*, 1997

Carboncillo y pastel sobre tela—
Charcoal and pastel on canvas
24 x 24 cm

Colección—Collection Alonso
Garcés Galería

29. *Las Delicias 13*, 1997

Carboncillo y pastel sobre tela—
Charcoal and pastel on canvas
24 x 24 cm

Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá

30. *Las Delicias 14*, 1997

Carboncillo y pastel sobre tela—
Charcoal and pastel on canvas
24 x 24 cm

Colección privada—Private collection

31. *Las Delicias 17* [Delights 17], 1998

Carboncillo y pastel sobre tela—
Charcoal and pastel on canvas
24 x 24 cm

Colección—Collection Archivos
Pérez & Calle, Bogotá, Colombia

32. *Las Delicias* [Delights 14], 1998

Carboncillo y pastel sobre tela—
Charcoal and pastel on canvas
33 x 31 cm

Colección—Collection Beatriz
González
Cortesía de—Courtesy of Casas
Riegner, Bogotá

33. Ondas de Rancho Grande a la medida de "Lecturas No. 2"
[Waves from Rancho Grande, at the Scale of "Readings No. 2"], 2007
De la serie *Transmisiones*—from the *Transmissions* series
Lápiz sobre papel—Pencil on paper
50 x 32 cm
Colección—Collection Alonso Garcés Galería

34. Ríos de sangre [*Rivers of Blood*], 1992
Óleo sobre tela—Oil on canvas
85.5 x 72.5 cm
Colección—Collection Ignacio Goñi, Fernando Goñi y Andrés Matute Echeverri

35. Todos murieron carbonizados [*They All Died Burned to a Cinder*], 1999
Carboncillo sobre tela—Charcoal on canvas
24 x 400 cm
Colección—Collection Beatriz González
Cortesía de—Courtesy of Casas Riegner, Bogotá

36. Zocó del duelo [*Mourning Frieze*], 2018
Tipografía sobre papel—Typography on paper
100 x 70 cm c/u—each
Colección—Collection Beatriz González
Cortesía de—Courtesy of Casas Riegner, Bogotá

EXÁNIMES—THE LIFELESS

37. Contrapaeces [*Counterparts*], 1996
Óleo sobre tela—Oil on canvas
150 x 150 cm
Colección—Collection Museo de Antioquia

38. Décima Piedad [*Tenth Pietà*], 2005
Óleo sobre tela—Oil on canvas
45 x 45 cm
Colección privada—Private collection

39. Enterradores [*Gravediggers*], 2000
Óleo sobre tela—Oil on canvas
120 x 205 cm
Colección privada—Private collection

40. Entierro en el Museo Nacional [*Burial at the National Museum*], 1991
Óleo sobre tela—Oil on canvas
112 x 153 cm
Colección privada—Private collection

41. La corriente [*The Current*], 1992
Óleo sobre tela—Oil on canvas
75 x 150 cm
Colección privada—Private collection

42. Pancarta mortal [*Deadly Banner*], 1990
Óleo sobre tela—Oil on canvas
125 x 80 cm
Colección privada—Private collection

43. Pásenlos a la otra orilla 4 [*Take Them to the Other Shore 4*], 2002
Óleo sobre tela—Oil on canvas
61 x 55 cm
Colección—Collection Alonso Garcés Galería

44. Retratos mudos [*Mute Portraits*], 1990
Óleo sobre papel—Oil on paper
75 x 200 cm
Colección—Collection Arte del Banco de la República de Colombia

45. Tapen Tapen [*Cover Him, Cover Him*], 1994
Óleo sobre tela—Oil on canvas
150 x 150 cm
Colección—Collection Arte del Banco de la República de Colombia

LABOR INTERMINABLE—UNENDING TOIL

46. A posteriori, 2022
Instalación—Installation
Papel de colgadura—Wallpaper
Medidas variables—Variable dimensions
Desarrollada con motivo de la exposición *BRUMA* curada por María Belén Sáez de Ibarra en Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, con el apoyo de la Dirección de Patrimonio de la Universidad Nacional—Developed for the exhibition *BRUMA* curated by María Belén Sáez de Ibarra en Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, with support from Dirección de Patrimonio de la Universidad Nacional, 2022–2023, Bogotá

47. Estudio A posteriori [*Study for A posteriori*], 2022
Óleo sobre papel de colgadura—oil on wallpaper
325.5 x 53 cm
Colección privada—Private collection

48. Angelus local [*Local Angelus*], 2021
Óleo sobre tela—Oil on canvas
50 x 120 cm
Colección—Collection Beatriz González
Cortesía de—Courtesy of Casas Riegner, Bogotá

49. Boceto Auras anónimas 1 [*Sketch for Anonymous Auras 1*], 2007
Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper
50 x 35 cm
Colección—Collection Beatriz González
Cortesía de—Courtesy of Casas Riegner, Bogotá

50. Boceto Auras anónimas 4 [*Sketch for Anonymous Auras 4*], 2007

Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper

50 x 35 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

51. Boceto Auras anónimas 5 [*Sketch for Anonymous Auras 5*], 2007

Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper

50 x 35 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

52. Boceto Auras anónimas 6 [*Sketch for Anonymous Auras 6*], 2007

Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper

50 x 35 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

53. Carguero a la luz [*Porter in the Light*], 2008

Sanguina sobre papel—Sanguine on paper

150 x 50 cm

Colección—Collection Alonso

Garcés Galería

54. Carguero a la sombra [*Porter in the Shade*], 2008

Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper

150 x 50 cm

Colección—Collection Alonso

Garcés Galería

55. Cargueros de Vistahermosa [*Porters of Vistahermosa*], 2006

Carboncillo sobre tela—Charcoal on canvas

25 x 800 cm

Colección—Collection Alonso

Garcés Galería

56. Cavar: pluscuamperfecto [*To Dig: Past Perfect*], 2021

Óleo sobre tela—Oil on canvas

50 x 120 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

57. Descendimiento con palma bayoneta [*Descent with Palm Bayonet*], 1992

Óleo sobre tela—Oil on canvas

115 x 180 cm

Colección privada—Private collection

58. Domingo de resurrección: Puerto Triunfo [*Easter Sunday: Puerto Triunfo*], 2005

Sanguina y carboncillo sobre papel—Sanguine and carbon on paper

50 x 133 cm

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

59. El remero [*The Oarsman*], 1992

Óleo sobre tela—Oil on canvas

150 x 150 cm

Colección de Arte SURA

60. Los inundados 1 [*Flooded People 1*], 2012

Óleo sobre tela—Oil on canvas

120 x 205 cm

Colección privada—Private collection

61. Pictografías particulares [*Particular Pictographs*], 2014

Serie de 20 impresiones digitales sobre meta—Series of 20 digital prints on metal

Eje del rombo—length from tip to tip:

60 cm, altura—height: 250cm;

Ø: 60 cm, altura—height: 250 cm

Colección—Collection CIAC A.C.

62. Zulía Zulía Zulía Cenefa [*Zulía Zulía Zulía Frieze*], 2015

Impresión digital sobre tela—Digital print on canvas

60 cm x 12 m

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

GUERRA Y PAZ—WAR AND PEACE

63. Telón Guerra [*War Backdrop*], 2022

Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas

500 x 800 cm

Dirección de producción—Head of Production: Carlos Ríos

Pintores—Painters: Edward Trujillo,

Daniel Valencia y Carlos Ríos

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

64. Telón Paz [*Peace Backdrop*], 2022

Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas

500 x 800 cm

Dirección de producción—Head of Production: Carlos Ríos

Pintores—Painters: Edward Trujillo,

Daniel Valencia y Carlos Ríos

Colección—Collection Beatriz

González

Cortesía de—Courtesy of Casas

Riegner, Bogotá

Créditos de la exposición

Exhibition Credits

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Curaduría—Curatorship
Natalia Gutiérrez Montes
Cauhtémoc Medina

Coordinación curatorial—
Curatorial coordination
Alejandra Labastida

Producción museográfica—
Installation Design
Joel Aguilar Fernández
Salvador Ávila Velazquillo
Triana Jiménez Serrano
Rafael Milla Acosta
Cecilia Pardo Rojo

Programa pedagógico—
Pedagogical Program
Julio García Murillo
Guillermo García Pérez
Beatriz Servín Hernández

Colecciones—Registrar
Julia Molinar Cruz
José Manuel Magaña Muñoz
Alejandra Lechuga Álvarez
Elizabeth Herrera Cisneros
Mariana Arenas Alarcón

Vinculación—Development
Gabriela Fong Mercado

María Teresa de la Concha
Carolina Condés Breña
Alexandra Peeters Muñoz Najar
Rebeca Richter Muñoz

Comunicación—Media
Ekaterina Álvarez Romero
Francisco Domínguez Morales
Vanessa López García
Ana Cristina Sol Sañudo

Servicio social—Interns
Santiago Blanco
Daisy Fajardo
Mario Nava

Curador en jefe—Chief Curator
Cauhtémoc Medina

**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

PATRONOS—TRUSTEES

Presidente—Chair

Arturo Talavera Autrique

Vicepresidente—Vice-Chair

Jesús Rodríguez Dávalos

Secretaria—Secretary

Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer

Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega

Nicolás Carrancedo Ocejo

Juan Ignacio Casanueva

Raymundo del Castillo González

María de las Nieves Fernández

Andrés Gómez Martínez

Alfredo Harp Helú

Aimée Labarrere Álvarez

Eugenio Madero Pinson

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

José Ignacio Rubio Hidalgo

PATRONOS HONORARIOS—

HONORARY TRUSTEES

Ernesto Bermejo Jiménez

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

Rector | UNAM

Presidente Honorario—

Honorary Chairman

Enrique Luis Graue Wiechers

Representante—Representative

María Teresa Uriarte Castañeda

Presidente fundador—

Founding President

Gilberto Borja Suárez

Capítulo Centro de

Documentación

Arkheia—Arkheia Documentation

Center Section

Titular—Appointee

Manuel Santiago Escobedo Conover

Capítulo Colección Diseño

Moderno y Contemporáneo

en México—Modern and

Contemporary Design in Mexico

Collection Section

Titular—Appointee

Alonso de Garay Montero

Alejandro Legorreta González

Capítulo Retribución Social—

Social Justice Section

Titular—Appointee

María Teresa Borja de Rodríguez

Agradecimientos

Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hicieron posible la exposición *Beatriz González. Guerra y paz: una poética del gesto*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Beatriz González. War and Peace: A Poetics of Gesture*.

Paula Bossa, Johanna Calle, Santiago Cárdenas, Catalina Casas, Magnolia de la Garza, Ana María Durán, Alberto Escovar, Aida Furmanski, Diego García-Moreno, Ana Patricia Gómez, Daniela Gómez, Jorge Alberto González, Manuel Hernández, Juan José Kochen Gómez, Eduardo Macía, Andrés Matute Echeverri, Óscar Monsalve, Raúl Moyano, Guadalupe Phillips Margain,

Julio Pérez Navarrete, María Clara Piñeiro, Carlos Ríos, Daniel Ripoll, Urbano Ripoll, María Belén Sáez de Ibarra, Doris Salcedo, Juanita Santos, Yolanda Santos, Luis Armando Soto, Carlos Tobón, Edward Trujillo, Daniel Valencia, Cecilia María Vélez, Pavel Vernaza.

Alonso Garcés Galería, Arte Consciente Colombia, Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia de la Universidad de los Andes; Casas Riegner, Bogotá; Colección de Arte del Banco de la República de Colombia, Colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC), De Pont Museum; Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria; Galería El Museo, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), Museo La Tertulia, Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA), Suramericana de Seguros.

DE PONT MUSEUM



Publicado con motivo de la exposición *Beatriz González. Guerra y paz: una poética del gesto* (25 de noviembre al 28 de junio de 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (5 de octubre de 2024 al 2 de marzo de 2025) De Pont Museum, Tilburg.

Published on occasion of the exhibition *Beatriz González. War and Peace: A Poetics of Gesture* (November 25, 2023 to June 28, 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; (October 5, 2024 to March 2, 2025) De Pont Museum, Tilburg.

Textos—Texts

Natalia Gutiérrez Montes

Cuauhtémoc Medina · IIE-MUAC, UNAM

Dirección editorial de la colección Folios—

Editorial Direction of Folios Collection

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Edición—Edition

Vanessa López García · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Yerem Mújica Toscano · MUAC

Roberto Barajas Amieva · MUAC

Corrección—Proofreading

Daniela Ivette Aguilar

Traducción—Translation

Christopher Fraga

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Mariana Kloss Hernández

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Beatriz González. Guerra y paz: una poética del gesto se terminó de formar el 11 de octubre de 2023 en Periferia Taller Gráfico, Ciudad de México. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

Beatriz González. War and Peace: A Poetics of Gesture was designed on October 11 2023 in Periferia Taller Gráfico, Mexico City. Typeset in Jungka y Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales • MUAC

Beatriz González (Bucaramanga, Colombia, 1932) es una de las pintoras latino-americanas vivas más reconocidas en el circuito de arte contemporáneo y uno de los referentes claves de la cultura de su país. Conocida ampliamente porque desde los años 1960 produjo una pintura basada en la apropiación de imágenes tanto de la historia del arte como de circulación popular como desafío al uso de íconos comerciales del pop americano y por realizar en los años 1970 muebles que introducían irónicamente a un vocabulario cotidiano motivos del arte histórico. González se orientó en el último medio siglo a producir una iconografía crítica de la sucesión de comedia política y tragedia social de su país. *Guerra y paz: una poética del gesto* propone una revisión original de la obra de Beatriz González. Será la primera exhibición monográfica de la pintora que se realiza en México, y que ofrecerá al mismo tiempo un panorama de su trabajo y una investigación original de su aproximación al modo en que el cuerpo y los gestos sirven a la pintura como un vehículo de comunicación emocional.

—

Beatriz González (Bucaramanga, Colombia, 1932) is one of Latin America's most renowned living painters in the contemporary art world, and a key point of reference in her country's culture. She first started earning a reputation in the 1960s with paintings that appropriated images both from the history of art and from her everyday surroundings, thereby challenging the use of commercial icons that characterized Pop art in the United States. Her renown grew in the 1970s when she produced pieces of furniture that ironically incorporated motifs from the history of art into a less rarefied local vocabulary. Over the last fifty years, González has oriented herself toward creating a critical iconography of Colombia's successive alternation between cycles of political comedy and social tragedy. *War and Peace: A Poetics of Gesture* offers an original survey of Beatriz González's body of work. This is the painter's first solo exhibition in Mexico, comprising both an overview of her work and an original study of her approach to figure and gestures as vehicles for conveying emotion.

—

MUAC

25.11.2023-28.06.2024

Salas-Galleries 1, 2, 3 & terraza sur-south terrace

muac.unam.mx

