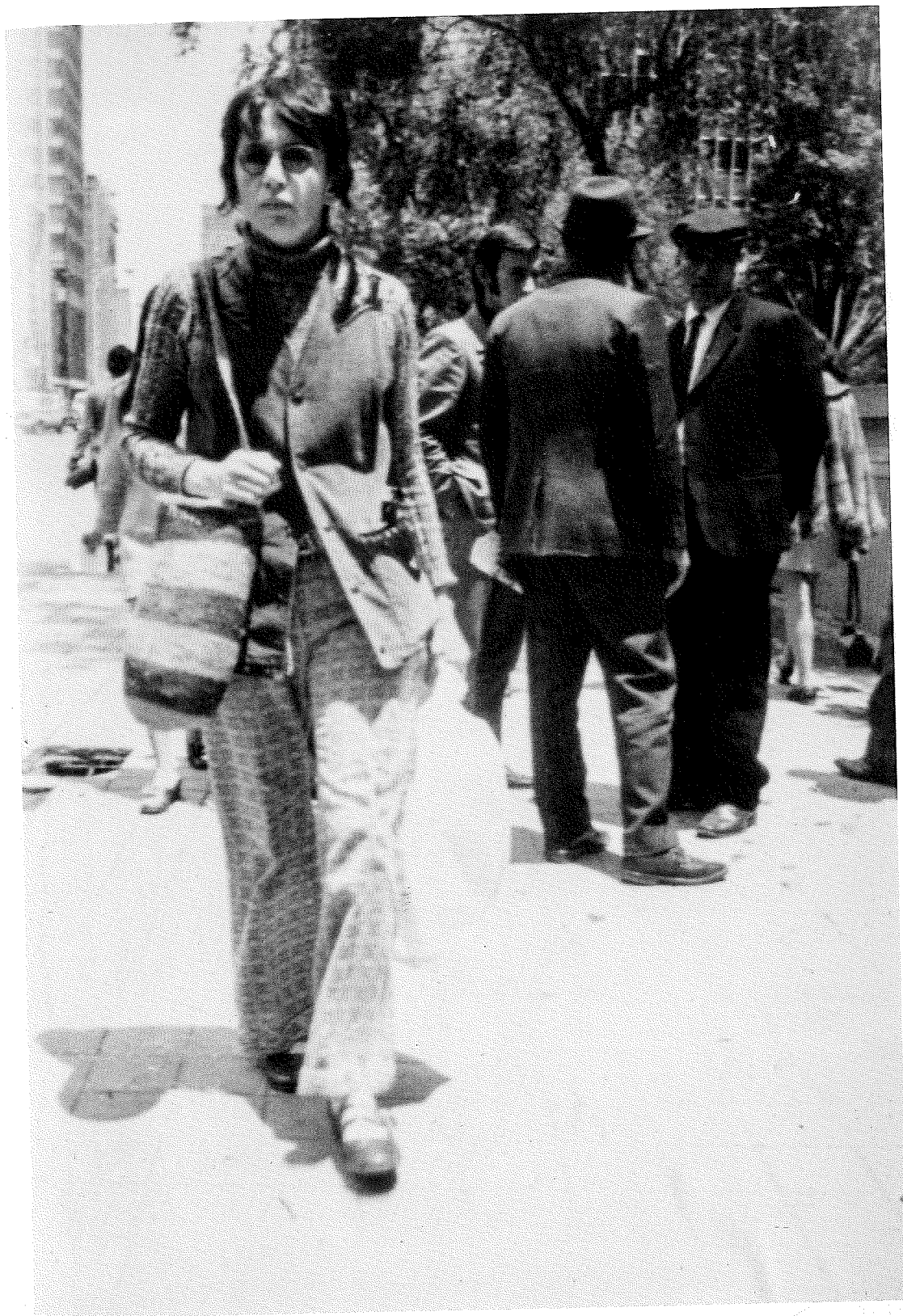




**Beatriz González: a
imagem em trânsito**

**Beatriz González:
The Image in Transit**

**PINACOTECA
DE SÃO PAULO**





Beatriz González: minha obra é meu diário

Lucas Ospina

O público de Bogotá é muito ignorante; não quer parecer cafona e vive tentando se encaixar no padrão do bom gosto, não no sentido de viver bem, mas de ocupar uma posição que o coloque entre "as pessoas de bom gosto". Essa rejeição ao mau gosto, essa elegância forçada do bogotano, acaba impedindo o acesso a muitas formas de arte — inclusive a caminhos tão evidentes e luminosos como o de Picasso. Há muitos bogotanos "cultos" que dizem: "nunca consegui aceitar Picasso". E se essas pessoas ainda não entenderam uma estética tão clara e extraordinária como a dele, como vão conseguir compreender e aceitar um trabalho como o meu? —Entrevista com Beatriz González, *Magazín Dominical*, jornal *El Espectador*¹

De certo modo, meu objetivo é provocar mais do que induzir. Dizer ao público: estas imagens são suas, aproprie-se delas. Elas o representam: envolva-se nelas como os xamãs com seus mantos. Falam de você para além das aparências: acredite nessa explicação simbólica. Elas o exaltam: permita que o artista, o único capaz de realizar essa operação reavaliadora, sem interesses escusos, sem demagogia e sem se perder na retórica, o projete para fora de si mesmo, em matéria e substância que merecem ser lembradas.

—*En la zona del silencio*, Marta Traba²

Para todos esses escritores, a história não era um lugar remoto e fúnebre, mas um mundo que falava alto e com urgência sobre nossas inquietações atuais. Como resgatar esse senso de imediatismo dramático? Primeiro, é preciso libertar a história de seu cativeiro nos currículos escolares, onde ela permanece refém de uma disciplina amorfa e utilitária [...]. A história

Beatriz González: My Work Is My Diary

The Bogotá viewer is very ignorant. They don't want to come across as lacking in good taste; they're constantly seeking a kind of status grounded in good taste—but not good taste in the sense of living well. Rather, it's about assuming a posture that places them among those with refined sensibilities. This rejection of bad taste, this feigned elegance typical of Bogotá, prevents them from accessing many paths in art, even ones as clear and accessible as Picasso. You'll find plenty of so-called "cultured" people in Bogotá who say, "I've never been able to accept Picasso." And if they still can't grasp an aesthetic as compelling and extraordinary as Picasso's, they're even less likely to understand or accept my work.

—Interview with Beatriz González, *Magazín Dominical*, *El Espectador*¹

In some way, my intention is less to guide than to provoke. To say to the public: these images are yours, own them. They represent you, wrap yourself in them like shamans do with their cloaks. They explain you—beyond appearances—trust in this symbolic interpretation. They exalt you—let the artist, who alone can carry out this re-evaluation, free from vested interests, demagoguery, or rhetorical flourishes, project you outside of yourself, into a memorable matter and substance.

—*In the Zone of Silence*, Marta Traba²

For all these writers, history was not some remote, mournful place but a world speaking loudly and urgently about our present concerns. How can we revive that sense of dramatic immediacy? First, history needs to be freed from its captivity within standardized curricula, where it remains a hostage to a

precisa assumir, sem culpa, o que realmente é: o estudo do passado em todo o seu glorioso desordenamento, saboreando o que há de mais ultrapassado no passado, essa música estranha da sua própria linguagem.

—"Clio tiene un problema", Simon Schama³

I. A ORDEM DA DESORDEM

Existe uma famosa tira⁴ de Joaquín Salvador Lavado Tejón, o magistral artista argentino conhecido como Quino, composta por duas cenas. Na primeira, vemos duas mulheres sob o batente da porta de uma sala em desalinho após uma reunião social. Na segunda cena, o mesmo cenário aparece agora impecável, como uma sala de revista de decoração: despersonalizada, asséptica. A transformação é completa. Um detalhe final carrega o essencial: a dona da casa, com o charme discreto da burguesia, leva o punho ao queixo e contempla o quadro pendurado na sala. Trata-se de uma reprodução do *Guernica*, de Picasso, mas algo mudou em sua composição sob o efeito da faxina. A pintura parece agora ordenada e sorridente.

A terceira cena da tira de Quino acontece em nossa cabeça. Rimos, mas nunca saberemos se a dona da casa percebe o rearranjo da famosa pintura de Picasso ou se, em sua memória embaralhada entre o ser e o parecer, isso pouco importa. Diante da dúvida, prevalece a restauração da ordem.

O simbolismo do *Guernica* é tal que uma réplica em tapeçaria, pendurada em local de destaque no Conselho de Segurança das Nações Unidas, foi coberta com uma cortina azul pelos funcionários da instituição quando autoridades do governo George W. Bush discursaram diante dela para justificar seu frenesi bélico no Iraque. O "efeito *Guernica*" poderia suscitar associações incômodas. Talvez o *Guernica* não seja a melhor obra de Picasso. O certo é que, quando um artista famoso empresta sua

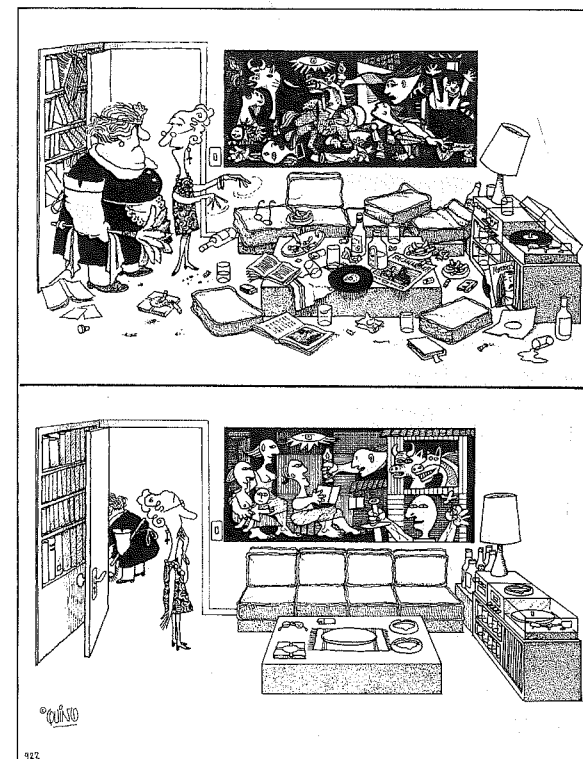
shapeless and utilitarian discipline [...]. History must unapologetically declare what it truly is: the study of the past in all its glorious mess, delighting in the pastness of the past, in the strange music of its diction.

—"Clio Has a Problem", Simon Schama³

I. THE ORDER OF DISORDER

There is a well-known cartoon⁴ by Joaquín Salvador Lavado Tejón, the brilliant Argentine artist better known as Quino. It is made up of two panels. In the first, two women stand at the threshold of a room, looking into a living room left in disarray after a social gathering. The second panel shows the same room, now spotless—as if lifted from the pages of a home decor magazine. It feels impersonal, sterile. Order has taken over completely. A final detail captures the heart of the matter: the lady of the house, with the discreet charm of the bourgeoisie, and her chin thoughtfully cupped in one hand gazes at the painting in the living room. It's a reproduction of Picasso's *Guernica*. But after the cleanup, something about it has changed. The image now looks neat and cheerful. The third panel of Quino's cartoon takes place in our minds. We laugh, but we'll never know whether the lady notices the rearranged painting—or whether, in her hazy memory, between being and appearing, it even matters. When in doubt, order wins.

Such is the symbolism of *Guernica* that a copy—woven into a tapestry and displayed in a prominent spot at the United Nations Security Council—was hidden behind a blue curtain by the staff of that global house when officials from the George W. Bush administration stood before it to justify their macabre war frenzy in Iraq. *Guernica* might have triggered uncomfortable associations. It may not be Picasso's greatest painting, but one thing is clear: when fame flows into a work, history may grant it



Autorretrato desnuda llorando [Autorretrato nua chorando]
[Self-Portrait Naked Crying], 1997

Quino, *Guernica*.
Publicada na revista
Viva do jornal argentino
Clarín [Published in Viva
magazine, Argentine
newspaper Clarín], 1982.

fama a uma obra, uma guinada histórica pode resgatá-la do esquecimento, ou ao menos poupá-la de afundar no oceano de imagens.

A tira de Quino também fala desse trânsito das imagens: de como um ícone se transforma em bandeira antibélica, e depois, com o passar do tempo, a imagem sobrevive, mas não sua história. Um quadro é um instante; a pintura que perdura é aquela que sobrevive a si mesma. A religião se enfraquece, o ícone permanece. Um acontecimento pode ser esquecido, mas sua representação continua sendo celebrada.

II. COMO CONTAR A HISTÓRIA DE UMA ARTISTA NO ESPLendor DE SUA DESORDEM?

Na terça-feira, 22 de maio de 2018, a artista Beatriz González escreveu o seguinte para a introdução da publicação do diário que manteve em 1981, enquanto realizava sua obra *Mural para fábrica socialista*:

the resonance needed to escape oblivion—or at least to stay afloat in the sea of images.

Quino's cartoon speaks to this shifting life of images: how an icon becomes a symbol of peace, only to survive its story as time moves on. A painting is a moment. The ones that endure are those that outlive their histories. Religion fades, the icon remains. The event may be forgotten, but the image lives on.

II. HOW TO TELL THE STORY OF AN ARTIST IN HER SPlendid DISORDER?

On Tuesday, May 22, 2018, the artist Beatriz González wrote the following as the introduction to the publication of the diary she kept in 1981, when she created *Mural para fábrica socialista* [Mural for a Socialist Factory]:

In 1977, before traveling to Cuba, I saw a reticular material covering the ceiling of an apartment; at that moment, I had the idea of painting Picasso's

Em 1977, antes de viajar a Cuba, vi num apartamento um material reticulado usado para cobrir o teto; foi ali que tive a ideia de pintar o *Guernica* de Picasso. O material me sugeriu a obra, como já tinha acontecido em trabalhos anteriores. Depois, quando fui a Cuba, comentei que queria pintar o *Guernica* e me perguntaram: "E como você vai chamá-lo?". Tínhamos visitado várias fábricas socialistas, então respondi: *Mural para fábrica socialista*. Naquele momento eu já tinha o material e tinha o nome. Mais tarde, fui para minha cidade natal, Bucaramanga, e lá encontrei um mural pintado na parede de uma casa num bairro de classe alta; ao ver aquele mural, percebi que eram aquelas as cores que eu queria para o meu *Guernica*. O mais demorado foi conseguir os materiais e as cores para começar o projeto. Assim surgiu o *Mural para fábrica socialista*, que expus em dezembro de 1981 no Museo de Arte Moderno de Bogotá. Mas a pergunta que fica é: por que resolvi fazer um diário?⁵

A publicação *Diario del Guernica*, com o subtítulo *Diario de una obra sin sentido*, foi lançada em edição limitada de 500 exemplares impressos, acompanhada de um disco de vinil com a narração sonora de cada entrada, duas capas em serigrafia e 140 cópias assinadas pela artista. O material, publicado em 2018 pela Zulu Press em coedição com dois selos de galerias privadas, teve circulação reduzida – embora ainda possa ser encomendado pela internet por meros 33 euros.

À pergunta "por que resolvi fazer um diário?", Beatriz González responde:

Nas palavras do escritor colombiano R. H. Moreno, o *Diario del Guernica* nos traz de volta essa grande lição: os clássicos vivem não por repetição, mas pela devoção fértil daqueles que os veem como legado, não como modelo. Pois bem, todo diário é uma

Guernica. The material suggested the work to me, as had happened with earlier pieces. Later, in Cuba, I mentioned that I wanted to paint the *Guernica*, and someone asked me, 'What are you going to call it?' We had visited several socialist factories, so I answered: *Mural for a Socialist Factory*. At that point, I had the material, and I had the name. Then I traveled to my hometown of Bucaramanga, where I came across a mural painted on the wall of a house in an upper-class neighborhood. When I saw it, I knew those were the colors I wanted for my *Guernica*. The most time-consuming part was getting the materials and the colors to begin the project. That's how *Mural for a Socialist Factory* came about. I exhibited it in December 1981 at the Museo de Arte Moderno de Bogotá. But the question is: why did I decide to keep a diary?⁵

The publication *Diario del Guernica* [Diary of *Guernica*], subtitled "Diario de una obra sin sentido" [Diary of a Senseless Work] is a limited edition of 500 printed copies. It includes a vinyl record featuring narrated sound interpretations of each entry, two screen-printed sleeves, and 140 copies signed by the artist. The book was published in 2018 by Zulu Press, in co-edition with the publishing imprints of two private galleries. Its circulation has been limited (although it can be ordered online for a modest sum of 33 euros).

To the question "why did I decide to keep a diary?", Beatriz González replies:

In the words of Colombian writer R. H. Moreno, the *Diary of Guernica* rekindles for us that great lesson: that the classics live not through repetition but through the fertile devotion of those who see in them a legacy rather than a model. Now, every diary is an alibi against time, against

espécie de alibi contra algo: contra o tempo, contra os outros, contra si mesmo; um alibi que dá sentido à rotina anônima, uma entronização do vício solitário de pintar, escrever, viver; um alibi contra os argumentos da testemunha – neste caso, o espectador, em sua dupla atitude diante da pintura e do texto. Para quê, e para quem, se escreve um diário? Você sabe muito bem, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...* (leitor hipócrita, meu semelhante, meu irmão).⁶

Depois da introdução, o livro apresenta a reprodução em cores da obra *Mural para fábrica socialista* (1981), feita em esmalte sintético sobre Madeflex, com 2,24 m de altura por 12,2 m de largura.

Na sequência, vêm as 18 páginas do diário, seu *alibi*: um mar solitário de linhas manuscritas sobre papel cinza, a partitura acentuada de um ato criativo registrado com caneta de tinta contínua. A caligrafia é apertada, apressada, enfileirando ideias em longas linhas povoadas por rasuras ocasionais, correções, planos que viram esboços e esboços que voltam a ser planos. Escrito para nós – seu leitor hipócrita, seu semelhante, seu irmão –, esse conjunto de 33 entradas registra, com saltos de vários dias, um processo solitário de elaboração que se estendeu de quarta-feira, 4 de março, até sexta-feira, 18 de dezembro de 1981.

O volume se completa com a reprodução em preto e branco do *Guernica*, com anotações quase ilegíveis e manchas de cor que funcionam como código cromático para a tradução dessa imagem icônica ao novo suporte e meio.

III. QUARTA-FEIRA, 4 DE MARÇO
Beatriz González escreve:

Hoje comecei o *Guernica*; por enquanto, todo o trabalho se resume a esforço físico. O ateliê foi arrumado; desmontaram-se as camas da morte do justo e do pecador para abrir

others, against oneself; an alibi that gives meaning to anonymous routine, an entronement of the solitary vice of painting and writing, of living; an alibi against the arguments of the witness—in this case, the spectator, in their double attitude toward the painting and the text. Why, and for whom, is a diary written? You know very well, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...* [hypocritical reader, my fellow man, my brother].⁶

After the introduction, the book presents a color reproduction of *Mural para fábrica socialista* (1981), a work painted in synthetic enamel on Madeflex measuring 2.24 × 12.2 meters.

This is followed by the reproduction of 18 handwritten pages; her *alibi*—the diary itself, a lonely sea of lines across gray paper, the accented score of a creative gesture, drawn in uninterrupted ink. The handwriting is dense and eager, threading ideas in long lines peppered with occasional crossings-out, corrections, blueprints that become sketches, and sketches that turn into blueprints. Written for us—her hypocritical reader, her fellow being, her brother—these 33 entries, spaced out over several days, document a solitary process that spanned from Wednesday, March 4 to Friday, December 18, 1981.

The set concludes with a black-and-white reproduction of *Guernica*, annotated with barely legible notes and color patches that serve as a chromatic guide for translating this iconic image into a new material and format.

III. WEDNESDAY, MARCH 4
Beatriz González writes:

Today I began work on the *Guernica*. For now, it's all about physical effort. The studio was cleaned; the beds from the death of the just and the sinner were dismantled to make

espaço e conseguir trabalhar. Essas peças de lata estão muito danificadas, pensei em restaurá-las.

O material do *Guernica* é Madeflex. Primeira preocupação: as goteiras. Esse material deve absorver muita umidade. Segunda preocupação: os painéis ficaram muito pesados, mal consigo movê-los. Os dez painéis de 2,30 x 1,20 = 12 metros.

O primeiro problema são as proporções. O *Guernica* original mede 3,50 x 7,82, mas sempre me pareceu mais comprido. Por enquanto, a lâmpada precisa ficar no centro, mas isso é impossível porque acabaria cortada ao meio. Primeiro erro: a lâmpada foi parar no painel número 4, quando deveria estar no 5. Mesmo sem estar no centro, ela é o ponto central da composição e se associa com as luzes verdes do ateliê e as lâmpadas.

Comecei o desenho com uma linha diagonal que sai da lâmpada e vai até a borda do penúltimo painel. O último vai simular mármore falso. Apaguei a lâmpada três vezes. As narinas do cavalo são uma fórmula real de Picasso.

Não consigo mais trabalhar; esse tipo de tarefa me desespera, ou talvez eu esteja impaciente demais para ver tudo pronto. A cada instante, interrompo.⁷

IV. SEXTA-FEIRA, 18 DE DEZEMBRO Diz Beatriz González:

Acabo de terminar. Estou esperando que venham do museu para buscá-los. Consertei o azulejo verde e assinei imitando mal a letra de Picasso, pegando traços de várias assinaturas: B. González, 17/12/81, embora hoje seja dia 18. Foi ontem que realmente terminei. 1981, um século depois do nascimento de Picasso. O nome Picasso não tem as mesmas letras que o meu; só o "a" e o "o". Faço uma linha embaixo da assinatura. Minha

space for working. These metal sheets are badly damaged—I've thought about restoring them.

The material for the *Guernica* is Madeflex. First concern: the leaks. This material must absorb a lot of moisture. Second concern: the panels turned out very heavy, I can barely move them. Ten panels, each 2.30 by 1.20 meters, totaling 12 meters.

The first problem is proportions. The original *Guernica* measures 3.50 x 7.82 meters, but it has always seemed longer to me. For now, the lamp should go in the center—but it can't, since the bulb would be cut in half. First mistake: the bulb ended up on panel number 4, but it should be on number 5. Even though the lamp isn't centered, it's still the compositional center; it connects with the green lights in the study and the bulbs.

The drawing began with a diagonal line that starts from the lamp and reaches the far end of the penultimate panel. The last one will imitate faux marble. I erased the lamp three times. The horse's nostril holes are truly a Picasso formula.

I can't keep working—this kind of task drives me to despair, or maybe I'm just too impatient to finish it; I keep stopping every few minutes.⁷

IV. FRIDAY, DECEMBER 18 Beatriz González says:

I've just finished. I'm waiting for the museum staff to come and pick them up. I fixed the little green tile and signed it, poorly imitating Picasso's handwriting—borrowing elements from several of his signatures: B. González, Dec. 17/81, even though today is the 18th. It was yesterday when I actually finished. 1981, a century after Picasso's birth. The name Picasso shares barely two letters with mine: just the *a* and the *o*. I draw a line

assinatura é sempre feia. A de Picasso parece um ideograma chinês. Chegaram seis funcionários do MAM; será uma procissão com três mortos. Passei muitos dias no que chamei de "a prisão do *Guernica*". Eu deveria terminar com a frase de praxe: "tive sentimentos contraditórios", mas o que sinto é alívio. Vou ao museu e alguém me faz notar que há um erro no encaixe final: ficou uma espécie de quebra, e será preciso corrigir para que imite a inclinação do início. No mais, está tudo bem; as cores finais foram um acerto. Descubro que minha Dora Maar não fez as fotos em sequência – e menos ainda as da procissão. Tudo ficará na memória. O mais impressionante, ao ver os últimos painéis no escuro, é a janela amarela: parece que a luz realmente entra na sala. A mulher gritando parece uma alma penada. Quem diria! Para que fiz o diário? Diários costumam ser íntimos e feitos para serem lidos. Este é apenas um registro.⁸

V. MINHA OBRA É MEU DIÁRIO

A entrada do diário de quarta-feira, 27 de outubro, quando a obra estava pela metade, é breve, mas reveladora:

Preciso pintar os verdes, fazer um azulejo verde-escuro na perna do touro, retocar os azuis manchados. Começo o painel número 4, ele é quase abstrato; parece um Luis Caballero, tudo porque não aparece nenhum rosto. A *consunción* [consunção, extenuação] está acabando com este diário. Para Picasso, "minha obra é meu diário"; para mim, "meu diário é minha obra". Essa era a intenção original, mas com o excesso de trabalho não consigo dar a devida atenção.⁹

Já na introdução ao *Diario del Guernica*, vimos a recusa de González em se estender em interpretações conceituais, históricas ou pessoais sobre a origem de

beneath the signature. My signature has always been ugly. Picasso's looks like a Chinese character. Six people from the MAM arrived; it'll look like a procession with three dead bodies. I've spent so many days in what I've called 'the *Guernica* prison.' I should probably end with the standard line: 'I've experienced mixed emotions,' but honestly, what I feel is relief. I go to the museum, and someone points out there's a mistake in the final installation: there's a break in the composition that needs adjusting to match the slant at the beginning. Other than that, everything's fine; the final colors really worked. I realize my Dora Maar didn't take the photos in sequence, especially not the ones of the procession. It'll all live on in memory. The most striking thing when seeing the final panels in the dark is the yellow window—it really looks like the light is pouring into the room. The screaming woman looks like a blessed soul. Who would have thought? Why did I keep this diary? Diaries are usually intimate, meant to be read. This one is just a record.⁸

V. MY WORK IS MY DIARY

The diary entry from Wednesday, October 27, when the work was halfway done, is brief but telling:

I need to paint the greens, make a dark green tile on the bull's leg, and retouch the stained blues. I'm starting panel number 4, which is almost abstract. It looks like a Luis Caballero, probably because there isn't a single face in it. This diary is coming to an end by *consunción*. For Picasso, "my work is my diary," for me, "my diary is my work." That was the original idea, but with so much work, I haven't been able to give it the attention it deserves.⁹

From the very beginning of her *Diario del Guernica*, Beatriz González makes it

sua peça. Ela não sente necessidade de oferecer justificativas. Diz que basta ter o material para realizar a obra – um material entrelaçado usado para forrar tetos – e o nome *Mural para fábrica socialista*, que surgiu, nada mais nada menos, em Cuba, durante uma conversa na qual anunciou que iria “pintar o *Guernica* de Picasso”.

Ainda que González diga que “a consunção está acabando com este diário”, a palavra em si evoca a natureza dual de sua prática artística. Além do sentido de extenuação física, o termo também descreve, juridicamente, a absorção de um delito menor por outro mais grave..

Beatriz González se define como uma “pintora de província” – mulher do Sul global, sempre radicada em Bogotá –, mas sua forma de não ser engolida pelo peso da História da Arte, de Picasso e de seu *Guernica*, é digeri-los como imagem, como matéria, como *ready-made*, e ousar profanar o impronunciável com uma pintura feita com materiais de decoração e tintas de ferragem.

Quando González inverte a máxima de Picasso “minha obra é meu diário”, subverte o sentido de um quadro como uma homenagem fúnebre ou obra derivada de arte engajada ou propaganda. Para ela, a intenção original de sua obra representa um gesto de libertação da figura do artista forjada durante o romantismo, e da obra como estampa meramente comercial, decorativa ou comemorativa.

Quando Beatriz González afirma “meu diário é minha obra”, ela marca sua posição e sua ação diante das imagens: como artista, vai além do quadro e de seu referente, transformando a peça de Picasso naquilo que é, aqui e agora, mais uma imagem, uma representação.

Em 1973, quando lhe foi pedido um texto sobre sua trajetória artística, Beatriz González, então com 41 anos, respondeu:

A ironia é a temperatura da minha pintura, é algo natural, como em

clear she isn't interested in elaborating conceptual, historical, or personal interpretations of the origins of her piece. She doesn't feel the need to justify herself. For her, it was enough to have the materials—a reticular material used to cover ceilings—and a title: *Mural para una fábrica socialista* [Mural for a socialist factory], which came to her during a conversation in Cuba, when she said she was going to “paint Picasso's *Guernica*.”

Although González writes that “this diary is coming to an end by *consunción*,” the word itself points to the dual nature of her practice. In medicine, *consunción* refers to a gradual wasting away, often due to chronic illness. In legal terms, it describes how a lesser offense is absorbed into a greater one.

González has often described herself as a *provincial painter*—a woman from the Global South who has always lived and worked in Bogotá, far from the traditional centers of art history. Her way of not being swallowed by the weight of figures like Picasso and works like *Guernica* is to digest them. Her way of not being swallowed by the weight of Art History, of Picasso and his *Guernica*, is to digest it—as image, as material, as *ready-made*—and to dare to profane the unprofanable using decorative materials and hardware store paint.

By inverting Picasso's famous statement “my work is my diary,” she shifts the framework of meaning. Her *Guernica* is not a tribute, nor a derivative act of political art or propaganda. Rather, the piece's original purpose was to unburden the figure of the artist as romantic genius, and the artwork as a decorative object or commemorative relic.

When González writes “my diary is my work,” she defines her position and practice. She moves beyond the frame of the painting and its historical reference, treating Picasso's work as

qualquer corpo, de modo que é inútil buscar nela finalidade ou intenção. Outra coisa é que nossa história tenha essa mesma temperatura e que, quando se levanta o véu da grandiloquência, não reste nada que não seja sorrir. Outra coisa é que nossa forma de viver tenha essa mesma temperatura. Minha pintura não é, então, a busca de um fim por meio de temas irônicos, mas uma pintura com temperatura.

Como a história é um acúmulo de alterações, e não um caminho reto, me sinto muito mais vinculada a uma história de província do que às satisfações universais na busca da verdade dos artistas internacionais.

Me considero precursora de uma arte colombiana; mais ainda, de uma arte provinciana que não pode circular universalmente, exceto, talvez, como curiosidade.

Os móveis que faço são pinturas enraizadas em toda a tradição da arte, ou seja, os faço com pigmentos coloridos e pincéis, e represento algo que, ainda que já exista sob a forma de fotografias ou reproduções de obras de arte, é, no fim das contas, uma representação – a representação de uma representação. Nessas pinturas coloco uma grande moldura, com alusões sensíveis à pintura emoldurada por grandes caixilhos, como na colônia, como os altares – molduras. O que mais poderia querer como moldura uma madona de Rafael, senão um toucador cubista para refletir sua beleza? E um Bolívar morto, não é melhor que repouse numa cama? Se faço pintura tradicional neste momento, é porque penso que, dentro de todo esse estado de irregularidade fascinante, tudo é possível.¹⁰

O documento datilografado em que repousa esse testemunho traz também a transcrição de uma carta de um colega de Beatriz González da época em que

what it has become in the present: just another image, another representation.

In 1973, when, at the age of 41, she was asked to write about her own trajectory, she replied:

Irony is the temperature of my painting; it's something natural, like in any living body, so it's pointless to search for some hidden purpose or intention. Of course, it's also true that our history carries that same temperature. Once the veil of grandiloquence is pulled back, all you can do is smile. And our way of life too—it runs just as warm. My painting isn't trying to get somewhere through irony; it simply has that temperature.

History is not a straight road but a pile of disruptions. I feel much closer to the history of a province than to the universal pursuits of international artists searching for truth.

I see myself as a pioneer of Colombian art; or better yet, of a provincial art that will never circulate globally, except perhaps as a curiosity.

The furniture I make is paintings, fully grounded in traditional art: I use brushes and pigments to represent something—even if the source is a photograph or a reproduction, it's still a representation, a representation of a representation. I place them in large frames, evocative of those that once surrounded colonial paintings—altarpiece-like frames. What better frame could a Raphael Madonna have than a Cubist vanity mirror to reflect her beauty? And Bolívar, dead—shouldn't he lie on a bed? If I make traditional painting today, it's because I believe that during all this fascinating irregularity, everything is possible.¹⁰

In the same typewritten document where this text is preserved, there is also a transcription of a letter written to her by Luis

estudaram arte na Universidad de los Andes, em Bogotá. Separados pela distância, mantinham uma correspondência intensa e perspicaz. Esse amigo era o artista Luis Caballero, e isso foi o que ele lhe escreveu:

Paris, 13 de maio de 1971

Beatriz, você é um grande pintor.

Você é a única pessoa na Colômbia que conseguiu fazer uma pintura verdadeiramente colombiana. Não que seja indispensável pintar colombiano, mas quantos já não quebraram a cabeça tentando?

Se a função da pintura é fazer ver – e eu acredito que seja –, você fez ver todo um mundo (que, além disso, é colombiano), e o fez ver porque o elevou a uma categoria artística que, antes de você, só existia de forma latente.

– Sensibilidade para ver o que os outros não veem.

– Inteligência para compreender e analisar o já visto.

– Talento para fazer os outros verem (pela pintura) o que ainda não viram nem sentiram.

Você é a única grande pintora colombiana.

Você nunca será valorizada no exterior. A não ser que mude como Botero, ou que, um dia (distante), algum centro de arte internacional se interesse pela Colômbia e descubra sua pintura.

Sou tolo. Talvez pareça ingênuo. Mas eu nunca tinha dito por que gosto da sua pintura, e um dia precisava dizer.

Luis¹¹

VI. A NÃO SER QUE MUDE COMO BOTERO

Beatriz González e Fernando Botero nasceram no mesmo ano e representam trajetórias diferentes dentro da arte colombiana, apesar de compartilharem

Caballero, a classmate from their days at Universidad de los Andes in Bogotá. Separated by distance, they exchanged sharp and affectionate correspondence. Caballero, then living in Paris, wrote:

Paris, May 13, 1971

Beatriz, you are a great painter.

You are the only person in Colombia who has truly managed to create Colombian painting. Not that it's essential to paint in a 'Colombian' way—but so many have struggled to do so in vain. If the role of painting is to make people see—and I believe it is—you've made an entire world visible (a world that is also Colombian), and you've done it by raising it to an artistic category that, before you, existed only latently.

– A sensitivity to perceive what others overlook.

– The intelligence to understand and analyze what you perceive.

– The talent to help others see—through painting—what they've never seen or felt.

You are the only great Colombian painter. You will never be recognized abroad—unless you change, like Botero, or unless one day (far in the future) one of the world's research centers takes an interest in Colombia and discovers your work.

I'm probably being foolish—maybe even a bit of an idiot—but I'd never said why I love your work, and I knew I had to, eventually.

Luis¹¹

VI. UNLESS I CHANGE LIKE BOTERO
Beatriz González and Fernando Botero were born in the same year and represent two very different trajectories in Colombian art, despite having shared early influences and moving through the same artistic spaces in 1960s Bogotá.

González has often expressed her admiration for Botero's early work. That

influências precoces e de terem circulado pelos mesmos espaços artísticos na Bogotá dos anos 1960.

González manifestou muitas vezes sua admiração pelo trabalho inicial de Botero, e essa influência se reflete em suas próprias pinturas, especialmente no uso da cor e da pincelada, recursos que dialogavam com a obra de um artista que já havia conquistado certo reconhecimento na cena local. No entanto, a afinidade entre ambos vai além das lições pictóricas convencionais da pintura latino-americana da época: está, sobretudo, na forma como abordam a apropriação e transformação de imagens, bem como nos meios utilizados para esse processo.

Um exemplo revelador dessas aproximações, paralelas, mas em última instância divergentes, é a maneira como os dois artistas recorrem à obra *A rendeira*, de Vermeer, como ponto de partida plástico, no mesmo momento histórico.

Em 1963, Botero criou *O ateliê de Vermeer*, revelando uma liberdade experimental que desapareceria mais tarde, à medida que se confinava dentro da própria marca estilística. Nesta colagem, ele usou uma reprodução da célebre obra holandesa não apenas como modelo, mas a colou diretamente no centro de sua tela e, com o mesmo jogo, utilizou outra lâmina como janela dos fundos. Esse gesto faz parte desse momento de libertação criativa do qual surgiram os melhores Boteros na década seguinte.

Em 1964, González inaugurou sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de Bogotá. Sob o título *La encajera de Vermeer* [A rendeira de Vermeer] apresentou mais de uma dúzia de variações da icônica obra de Johannes Vermeer. Numa reflexão escrita naquele mesmo ano para a *Revista Nova*, a artista afirma:

Parece um paradoxo, mas ninguém é tão livre para fazer tudo quanto o pintor novo e, no entanto, ele se sente acorrentado pela falta de destreza

influence is visible in her own paintings, particularly in her use of color and brushwork; techniques that reflect those of an artist who had already gained some recognition in the local scene. However, their artistic affinity goes beyond the usual pictorial lessons common to Latin American painting at the time. It lies more fundamentally in how both approached the appropriation and transformation of images, as well as in the materials they chose to work with.

One revealing example of these parallel, though ultimately divergent, paths is their use of Vermeer's *Lacemaker* as a visual model during the same historical moment.

In 1963, Botero created *Vermeer's Studio*, a work that shows an experimental freedom that would later fade as he became increasingly confined within his own stylistic brand. In this collage painting, he used a reproduction of the famous Dutch artwork not just as a model, but pasted it directly onto the center of his canvas. He also used another print as the background window. This gesture is part of that moment of creative freedom that produced some of Botero's best work in the following decade.

In 1964, Beatriz González opened her first solo exhibition at the Museum of Modern Art in Bogotá. Entitled *La Encajera de Vermeer* [The Lacemaker by Vermeer], it featured over a dozen variations on the iconic painting by Johannes Vermeer. In a text she published that same year in *Revista Nova*, the artist wrote:

It may seem paradoxical, but no one is as free as a new painter to do everything, and yet they feel shackled by their lack of technical skill. [...] Starting with a blank canvas, an empty mind, a recently acquired craft, and the awareness of being a child of Abstract Expressionism,

no ofício [...] Começando com a tela em branco, a mente vazia, um ofício ainda em formação e a consciência de ser filho do Expressionismo Abstrato, da *Action Painting* e do Informalismo, o pintor novo precisa, por fim, se perguntar, em silêncio, se restou algo do espaço, da cor, da forma ou da não forma, de tudo isso que era tão fácil substituir por palavras.¹²

E seguiu explicando:

Foi nessas condições que iniciei a série de variações sobre *A rendeira*, de Vermeer. O caminho foi cheio de sinais, de pontos, de mudanças de direção à medida que minha relação com Vermeer ia se modificando e se transformando, desde as afinidades espirituais até as puramente simples e formais. O mesmo aconteceu com *A rendeira* em si: tanto ela quanto o pintor, sua forma e figura, deveriam ser completamente conhecidos por mim. E, se eu conseguisse isso por meio de desenhos prévios, poderia fazer a rendeira obedecer; ordenar que olhasse para o lado oposto, que levantasse a cabeça; transformá-la em gárgula, cariátide, ave, macaca.¹³

A série foi complementada com *Encajera Almanaque Pielroja* [Rendeira Almanaque Pielroja], uma obra que já no título marcava distância da história da arte dos livros ao se comprometer com imagens populares. González conta que descobriu uma versão da rendeira de Vermeer reproduzida em calendários ilustrados, publicados e distribuídos como material promocional (pela Companhia Colombiana de Tabaco), estilizada como produto com uma estratégia específica voltada ao público feminino.

Com *A rendeira*, González se surpreendeu não só ao encontrar essa obra-prima em material comercial de ampla distribuição, mas também pela estranha qualidade das tintas utilizadas no

Action Painting, and Informalism, the new painter eventually has to ask in silence if there's anything left of space, color, form, or formlessness, everything that was once so easy to replace with words.¹²

She went on to explain:

It was under these conditions that I began the series of variations on Vermeer's *The Lacemaker*. The path was full of signs, points of departure, and shifts in direction, as my relationship with Vermeer changed and evolved, from spiritual affinities to purely formal concerns. Both with *The Lacemaker* specifically and with the painter himself, his figure and form had to become fully familiar to me. If I succeeded, through preparatory drawings, I could make the lacemaker obey me—have her look the other way, raise her head, transform into a gargoyle, caryatid, bird, or monkey.¹³

The series was expanded with *Encajera Almanaque Pielroja* [Lacemaker Pielroja Almanac], a work whose title deliberately distanced it from art history by engaging with popular imagery. González said she discovered a version of Vermeer's *Lacemaker* reproduced in illustrated calendars, published and distributed as promotional materials (by the Colombian Tobacco Company), as a stylized product with a specific strategy aimed at a female audience.

González was struck not only by the appearance of Vermeer's masterpiece in mass-market print material, but also by the strange quality of the inks used in the photomechanical reproduction: the misalignments and exaggerations that might have seemed like technical errors of an operator in this and other appropriations of the publishing and advertising industry were, for her, a painterly epiphany and a signal of the artistic freedom she sought.

processo de reprodução fotomecânica: desalinhamentos e saturações que poderiam parecer desleixo de um operário, neste e em outros exemplos de apropriação da indústria editorial e publicitária, mas que ela reconheceu como uma revelação pictórica e um sinal da liberdade artística que buscava.

Para González, a pintura passou a ser mais uma ferramenta para escrever e interpretar imagens, indo além do mero virtuosismo técnico ou da formação clássica – ainda reacionária – que tratava a pintura como a única linguagem verdadeira da arte e os artistas como produtores de quadros.

Na mesma entrevista ao *Magazín Dominical*, ela responde:

Sua técnica é "deliberadamente tosca", como definiu um crítico? Esse foi o Rubiano. Mas, na verdade, essa definição é minha. Eu pintava muito bem tecnicamente, dominava o ofício. Era virtuosa, gostava das boas pinceladas, da boa cor. Houve um momento em que renunciei a tudo isso e quis fazer as coisas mal, quis que as pessoas sentissem que eram malfeitas – e esse foi um dos meus maiores prazeres: me livrar de todo esse peso do refinamento que eu carregava...

Isso quer dizer que sua pintura é antiacadêmica?

Totalmente. Porque a academia é, sim, uma fórmula. No entanto, faço coisas que só os pintores percebem, pinceladas que, por exemplo, o Roda reconheceria. São como dedicatórias, como lembranças do que foi o ofício, uma linguagem secreta.¹⁴

As trajetórias subsequentes de González em relação a Botero – e a muitos de seus contemporâneos e artistas de gerações posteriores – revelam um caminho marcado por um desvio mínimo, de apenas um grau, que com o tempo os levou a lugares radicalmente distintos.

For González, painting became just one more tool to write and interpret images, far from the classical and still reactionary ideal that treated painting as the only true artistic language and artists as mere producers of canvases.

In the same *Magazín Dominical* interview, she was asked:

Is your technique "deliberately clumsy," as one critic described it? That was Rubiano. But really, that description came from me. I used to paint very well, technically speaking. I was virtuous, loved good brushwork, beautiful color. But there came a point when I gave all that up. I wanted to do things wrong. I wanted people to see they were done wrong. That was one of my greatest pleasures, letting go of all that refinement...

So would you say your painting is anti-academic? Absolutely. Because the academy is just another formula. Still, I do things only other painters might notice, some brushstrokes that Roda, for example, would recognize. They're like dedications, little nods to what the craft once was. A secret language.¹⁴

The diverging paths taken by González and Botero—and by many of their contemporaries and later generations of artists—reveal how a small deviation in artistic choices can lead, over time, to radically different destinations.

Botero initially engaged with art history—as seen in his collage painting—as a way to position himself as a universal artist, channeling a virtuosic monstrosity through playfully cold gestures and a vibrant color sense that never left him. But after the 1970s, his quest for volume led him into a dead end. Even though he continued appropriating historical images and

Botero utilizou inicialmente imagens da história da arte – como em sua colagem – para se afirmar como artista universal e encontrar uma monstruosidade virtuosa no gesto, sob uma atitude friamente lúdica e com um talento para a cor que nunca o abandonou; mas, após os anos 1970, sua busca pelo volume o conduziu a um beco sem saída. Apesar de seguir apropriando-se de imagens históricas ou reagir a fatos da atualidade como incansável leitor de notícias, sua pintura, como veículo de pensamento, passou a privilegiar um estilo que virou marca e terminou, sob o mito do artista como gênio, aprisionado numa impostura modernista previsível, onde Botero só pintava "Boteros". "É que às vezes eu também pinto falsos Picassos", disse certa vez Picasso.

As trajetórias paralelas de González e Botero iluminam questões fundamentais. O confinamento progressivo de Botero dentro de sua própria marca estilística contrasta fortemente com o compromisso de González com a experimentação em todo tipo de meio pictórico e sua resistência à repetição e à identidade de marca imposta pelo mercado.

Ao contrário, González manteve viva sua relação com a estranheza das imagens, nutrindo sua obra com o exercício de seu arquivo pessoal. Leitora diária de jornais e revistas, cultivou um repertório visual em constante crescimento, que lhe permitiu seguir evoluindo e não apenas alimentar-se de si mesma – como acontece com frequência quando artistas passam de uma fase heterodoxa a uma ortodoxa. Essa curiosidade voraz a levou a criar exposições, curadorias, textos, conferências, além de atuar amplamente como educadora. Um exemplo paradigmático é sua extraordinária obra sobre *a História da caricatura na Colômbia*, da Independência até 2020.

VII. FILOSOFIA

Na mesma entrevista de 1983 ao *Magazín Dominical*, González articulou os fundamentos de sua filosofia artística:

reacting to current events as an avid news reader, his painting, as a vehicle for thought, became bound to a stylistic formula that turned into a brand. Under the myth of the artist-genius, Botero ended up locked in a predictable modernist posture in which he only painted "Boteros." "Sometimes I paint fake Picassos too," Picasso once said.

The parallel trajectories of González and Botero raise fundamental questions. Botero's eventual confinement within his own stylistic brand contrasts sharply with González's commitment to experimentation across a wide range of painterly media and her resistance to repetition or to adopting a fixed marketable identity.

Instead, González sustained a living relationship with the strangeness of images, nourishing her work through her personal archive. As a daily reader of newspapers and magazines, she built a constantly evolving visual repository that allowed her to keep growing, rather than feeding endlessly on her own imagery, as often happens when artists shift from heterodox to orthodox modes. That voracious curiosity led her to create exhibitions, curate projects, write texts, deliver lectures, and teach extensively. A prime example is her extraordinary study of the history of caricature in Colombia, from Independence to 2020.

VII. PHILOSOPHY

In the same 1983 *Magazín Dominical* interview, González laid out the foundations of her artistic philosophy:

The material itself suggests the subject. One day, I understood what Picasso and Matisse had already repeated so many times, that style doesn't exist, that style is just a way of becoming boring. For me, each painting has to be done using a different technique. Each exhibition must be different; it's something

É o próprio material que me indica o tema. Um dia compreendi algo que já foi repetido à exaustão por Picasso e Matisse: que o estilo não existe, que o estilo é uma forma de cair na repetição. Para mim, cada quadro precisa ser feito com uma técnica diferente. Cada exposição tem que ser diferente, é uma exigência interna que me imponho; não posso me repetir. Acredito que o artista começa a se repetir quando assume um compromisso com o público, quando sente que precisa facilitar a compreensão e acaba dizendo: é assim que Obregón pinta, e tem que ser sempre assim, porque se ele dá uma pincelada diferente, o público já se perde.¹⁵

Essa declaração revela a busca constante de González por evitar a zona de conforto e manter viva a experimentação em sua obra.

Em 1973, durante uma exposição no Museo de Arte Moderno, González ofereceu uma perspectiva paradoxal sobre as condições da arte na Colômbia, em uma breve entrevista publicada no catálogo.

Diante da pergunta "*Existe um ambiente favorável ao artista na Colômbia?*", respondeu:

Sim, justamente por falta de apoio: não existe comércio de obras de arte, não há mecenas e, mais importante ainda, não existe crítica nem publicações especializadas. A imprensa ignora a arte ou distorce tudo. Então, o artista pode, como em nenhum outro lugar do mundo, ter liberdade. Uma liberdade tão rara quanto a do primeiro dia no paraíso.¹⁶

Essa é a maneira como González transforma as limitações do meio artístico colombiano em oportunidades para a experimentação, livre de condicionamentos externos.

Para ela, o arquivo se transformou em material, e a forma, em conteúdo.

I demand of myself. I can't repeat myself. I think artists start repeating themselves when they feel they owe something to the audience, when they believe the public needs help understanding the work, and so they say: This is how Obregón paints, and this is how it must always be, because if he makes one brushstroke differently, the public will be lost.¹⁵

This statement reveals González's ongoing commitment to avoid complacency and keep experimentation at the heart of her work.

In 1973, during an exhibition at the Museo de Arte Moderno, González offered a paradoxical perspective on the state of the arts in Colombia in a brief interview published in the exhibition catalog.

Asked whether there was a favorable environment for artists in Colombia, she replied:

Yes, precisely because of what's lacking. There's no art market, no patrons, and most importantly, no serious criticism or art publications. The press either ignores art or misrepresents it. That's why, more than anywhere else in the world, artists here enjoy freedom. A kind of freedom as rare as the first day in paradise.¹⁶

In González's view, the limitations of the Colombian art scene became opportunities for unconditioned artistic experimentation.

For her, the archive became material, and form became content.

In the 1983 *Magazín Dominical* interview, González explained her particular interest in press photographs:

What do you find especially interesting about photos in Colombian newspapers?

Na entrevista ao *Magazín Dominical* de 1983, González explicou seu interesse particular pelas fotografias de jornal:

Que interesse específico você encontra nas fotos publicadas nos jornais colombianos?

Em primeiro lugar, me atraem os planos acinzentados das fotografias, as alterações e imperfeições que elas sofrem no processo de impressão. Sou fascinada pelo cinza. Eu recorto as notícias mais banais do mundo, não tanto pelo conteúdo da notícia em si, mas pela tonalidade cinza da imagem. Em segundo lugar, me interessa profundamente tudo aquilo que a cultura colombiana expressa através da imprensa. Todas essas coisas tão duras, mas que ao mesmo tempo revelam muito do que é ser colombiano. É o que eu chamo de a alegria do subdesenvolvimento.¹⁷

Diante da surpresa do entrevistador perante essa expressão, González reafirmou com convicção: "Essa foi uma frase feliz minha. O senhor não acha?"

VIII. A ORDEM DA DESORDEM

No catálogo da exposição *El segundo original* [O segundo original] (2015–2016), realizada na Universidad de los Andes, em Bogotá, e no Museo La Tertulia, em Cali, seus dois principais curadores, María Fernanda Domínguez e José Ruíz, descrevem assim uma foto em que Beatriz González aparece como senhora absoluta e solitária de seu ateliê:

Em uma foto de Rafael Moure, datada de 1975, González aparece em seu ateliê sentada em uma cadeira de balanço e, ao seu lado, *Naturaleza sui generis* [Natureza sui generis] (1971), *Los artifices del mármol* [Os artesãos do mármore] (1974), *Santa Cópia* (1973) e a chapa de metal não montada de *Madame Vigée LeBrun et sa fille* [Sra. Vigée LeBrun e sua filha] (1973). Atrás dos móveis, em uma prateleira

First, I'm drawn to the gray tones in newspaper photographs, the distortions and irregularities they take on in the printing process. I'm fascinated by gray. I cut out the silliest news stories, not so much because I care about the content, but because of the gray in the photo. Second, I'm very interested in everything that Colombian culture expresses through the press. All those intense, shocking things that are also incredibly revealing of what it means to be Colombian. That's what I call the joy of underdevelopment.¹⁷

When the interviewer expressed surprise at this last phrase, González reaffirmed: "That was one of my better phrases. Don't you think so?"

VIII. THE ORDER OF DISORDER

In the catalogue of the exhibition *El segundo original* [The Second Original] (2015–2016), held at the Universidad de los Andes in Bogotá and the Museo La Tertulia in Cali, the two lead curators, María Fernanda Domínguez and José Ruíz, describe a photo in which Beatriz González appears as the sole mistress of her studio:

In a photo by Rafael Moure, dated 1975, González is seated in a rocking chair in her studio. Beside her are *Naturaleza Sui Generis* [Sui Generis Nature] (1971), *Los artifices del mármol* [Marble Craftsmen] (1974), *Santa Cópia* (1973), and the unassembled metal plate of *Madame Vigée LeBrun et sa fille* [Mrs. Vigée LeBrun and Her Daughter] (1973). Behind the furniture, on a wooden shelf, are the figure of Shirley Temple, a plastic sheet bearing a portrait of His Holiness Pope Paul VI, a small pink vanity table, a popular print framed in glass, a ceramic tombstone, jars, trays, and tangled cables. These objects, present since the early years

de madeira, estão a figura de Shirley Temple, uma lâmina plástica com o retrato de sua santidade Papa Paulo VI, a penteadeira rosa em miniatura, uma gravura popular emoldurada com vidro, uma lápide de cerâmica, alguns potes, bandejas e cabos empilhados. Esses objetos, que acompanham González desde seus primeiros anos de produção, também estão presentes na prateleira de seu ateliê atual. O que representam para a artista essas imagens e objetos que ela se motiva a manter sempre por perto?¹⁸

A mostra se centrava numa figura de gesso de Shirley Temple que González adquiriu no início da década de 1960, em um mercado de pulgas natalino no centro de Bogotá, e que servia como ponto de partida para múltiplas associações e cruzamentos entre o que se conhece como sua obra e seu arquivo, à luz das tensões entre cópia e original, alta e baixa cultura, certeza e intuição.

Em Bogotá, a exposição antológica *Beatriz González: uma retrospectiva*, realizada entre outubro e dezembro de 2020 no Museo de Arte Miguel Urrutia del Banco de la República, enfrentou as limitações impostas pela pandemia. Essa mostra itinerante e internacional, de alto custo, concebida segundo os critérios da valorização museológica e da apreciação tradicional do circuito de galerias, acabou por manter a divisão convencional entre obra e arquivo, reduzindo a rica dimensão arquivística de González a uma sucessão de fichas técnicas e textos curatoriais solenes, pensados para as paredes e o catálogo.

Paralelamente, no espaço alternativo da instituição *El parqueadero* – um subsolo de estacionamento com mezanino e rampa que preserva sua função original dentro da arquitetura do museu – foi apresentada uma retrospectiva econômica e anárquica, curada por Natalia Gutiérrez e José Ruíz, com o título *Os arquivos de Beatriz González*.

"Uma exposição de uma pintora, sem nenhuma pintura",¹⁹ como apontavam com

of González's production, still sit on the shelf of her current studio. What do these images and objects represent to the artist, and why does she feel compelled to keep them close at hand?¹⁸

The exhibition revolved around a plaster figurine of Shirley Temple that González acquired in the early 1960s at a Christmas flea market in downtown Bogotá. The object served as a starting point for multiple associations and overlaps between what is understood as the artist's work and her archive, reveling the tensions between copy and original, high and low culture, certainty and intuition.

In Bogotá, the anthological retrospective *Beatriz González: Una retrospectiva*, held from October to December 2020 at the Museo de Arte Miguel Urrutia del Banco de la República, faced the limitations imposed by the pandemic. This costly international traveling exhibition, conceived according to the conventions of museological validation and traditional gallery appreciation, upheld the conventional division between work and archive, reducing the rich archival dimension of González's practice to a series of technical sheets and solemn curatorial texts displayed on walls and in the catalogue.

In contrast, the museum's alternative space—*El parqueadero*, a basement parking garage with a mezzanine and ramp that still retains its original architectural function—hosted a low-budget, anarchic retrospective curated by Natalia Gutiérrez and José Ruíz, titled *The Archives of Beatriz González*.

"A painter's exhibition without a single painting,"¹⁹ as the young curators ironically put it, but one rich in its play of juxtaposing drawings and graphic works, sketches, drafts, political propaganda, and popular prints (especially from Gráficas Molinari). The artist's

ironia seus jovens curadores, mas rica no jogo de entrecruzar desenhos e gravuras, esboços, rascunhos, propaganda política e pôsteres populares (especialmente das Gráficas Molinari). A correspondência volumosa e essencial com outros artistas, além da vida social da arte registrada em convites, fotos de eventos sociais e álbuns pessoais, compunham a trilha sonora de uma mostra sintonizada com o humor de Beatriz González e seu vasto anedotário e histórias da arte na Colômbia.

Essa mostra oferecia um retrato preciso da pulsão criativa característica de Beatriz González. Uma de suas frentes de arquivo é bastante reveladora de seu espírito lúdico e de seu senso de humor: durante décadas, em sua atuação como caçadora e colecionadora incansável, reuniu certo tipo de material de imprensa sob a premissa de que "tudo o que saía no jornal com a palavra 'arte', eu recortava".²⁰ Uma maneira perspicaz de sinalizar seu lugar como artista em relação ao lugar da arte.

Diversas iniciativas de *catalogue raisonné* e repositórios físicos insistem nesse erro confortável e engenhoso de separar obra e arquivo, condicionadas pelas complexidades dos direitos autorais e pelas exigências de galerias e herdeiros tímidos, mais voltados à valorização comercial das peças dentro do mercado de arte do que a uma apreciação integral e complexa, como merece uma artista que, graças à respiração natural da inteligência, nunca compartilhou essa visão restritiva.

A obra de González exige uma abordagem que reconheça a porosidade entre criação e documentação, os vasos comunicantes entre processo e resultado, entre o público e o privado. Sua prática artística transcende as categorias tradicionais e nos convida a repensar os modos de preservação, exibição e as limitações nos estudos sobre a arte contemporânea. A persistência dessa divisão artificial é sintoma da velha inércia institucional de querer pôr ordem na casa museal, a sala de estar da história da arte, o que acaba

extensive and essential correspondence with other artists, as well as the social life of art reflected in invitations, snapshots from events, and personal photo albums, served as the soundtrack to a show that resonated with Beatriz González's humor and her vast archive of anecdotes, which is also a history of art in Colombia.

This exhibition captured, with precision, the creative drive that defines González's practice. One archival approach that clearly reflects her playful spirit and sense of humor is her decades-long habit—as a tireless hunter and gatherer—of clipping certain types of material under the premise that "everything that appeared in the newspaper with the word 'art' in it, I cut out."²⁰ A sharp, perceptive way of staking her place as an artist in relation to the very category of art itself.

Various catalog raisonné initiatives and physical repositories continue to maintain the convenient but flawed separation of work and archive—a division shaped by the complexities of copyright and the demands of galleries and timid heirs, more focused on the commercial appreciation of artworks in the art market than on the full and nuanced value of an artist who, thanks to the natural breath of intelligence, never shared that restrictive view.

González's work calls for an approach that recognizes the fluid boundaries between creation and documentation, between process and result, between public and private. Her artistic practice transcends traditional categories and invites us to rethink how we preserve, exhibit, and study contemporary art. The persistence of this artificial division is merely one more symptom of the inertia behind the impulse to keep the museum's house tidy—the living room of Art History—which results, at

gerando, no melhor dos casos, estampas obedientes e bem alinhadas, mas desprovidas de vida, como o pôster do *Guernica* na famosa charge de Quino.

IX. BEATRIZ GONZÁLEZ COMO IMAGEM DE BEATRIZ GONZÁLEZ
A pintura mostra uma figura humana feminina nua, de pé, pintada em tons de azul, verde e turquesa.

As mãos cobrem o rosto: em um gesto que oculta os olhos, a comoção que excede o humano, a pintora se vê e se pinta, mas esconde o olhar para revelar aquilo que não pode ser visto.

A nudez física é também uma nudez emocional. O torso revela a forma dos seios e do abdômen de um corpo com formas suaves e sinuosas. É um corpo vulnerável feito em tons vibrantes, porém gélidos. É um corpo sexagenário que sente a dor do mundo e que, modelado a partir de golpes brutais da história, declarou: "Eu não posso mais zombar. Este país chegou ao inferno. Chegou a um limite trágico".²¹

O fundo está dividido em seções de cores contrastantes: a parte superior apresenta tons de laranja e amarelo, com formas curvas que sugerem cortinas ou drapeados de um teatro do mundo, onde o dia amanhece ou anoitece em chamas; já a parte inferior mostra um chão ou superfície em verde escuro. Entre essas seções, há uma faixa horizontal em tons avermelhados ou bordô.

A figura se sustenta sobre um pedestal, um passo atrás há um degrau inferior, ou o vazio.

A técnica pictórica é óleo sobre tela. A obra se chama *Autorretrato nua chorando* [p. 129], de Beatriz González, foi realizada em 1997 e tem quase o mesmo tamanho da artista.

best, in neatly arranged, well-behaved images as inoffensive as the *Guernica* poster in Quino's cartoon.

IX. BEATRIZ GONZÁLEZ AS AN IMAGE FOR BEATRIZ GONZÁLEZ

The painting shows a standing nude female figure, rendered in shades of blue, green, and turquoise.

Her hands cover her face, a gesture that hides her eyes, as if overwhelmed by an emotion beyond human grasp. The artist sees and paints herself yet averts her gaze to reveal something that cannot be seen.

The physical nudity mirrors an emotional one. The torso outlines the breasts and abdomen of a body with soft, sinuous curves; a vulnerable body, painted in vibrant yet icy tones. It is the body of a woman in her sixties who feels the pain of the world. Shaped by the brutal blows of history, she once declared: "I can't make fun anymore. This country has reached hell. It has reached a limit of tragedy."²¹

The background is divided into bold, contrasting sections. At the top, orange and yellow tones with sweeping curves suggest stage curtains or drapes, a theater of the world where a burning dawn or dusk unfolds. Below, a dark green surface evokes a floor or ground. Between the two lies a horizontal band in reddish or burgundy tones.

The figure stands on a pedestal; just behind her is a lower step — or perhaps a void.

The painting is oil on canvas. Titled *Autorretrato desnuda llorando* [Nude Self-Portrait Crying] [p. 129], it was created by Beatriz González in 1997 and is nearly as tall as the artist herself.

LUCAS OSPINA é professor da Universidad de los Andes, Bogotá.

LUCAS OSPINA is a professor at Universidad de los Andes, Bogotá.

- 1 Entrevista com Beatriz González, *Magazín Dominical*, *El Espectador*, 22 maio 1983, p. 15.
- 2 Marta Traba, *La zona del silencio*: Ricardo Martinez, Gunther Gerzso, Luis Garcia Guerrero. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- 3 Simon Schama, "Clío tiene un problema". *New York Times Magazine*, 8 set. 1991. Disponível em: <https://ciudadideas.blogspot.com/2010/08/clio-tiene-un-problema-simon-schama.html>. Acesso em: jul. 2025.
- 4 Publicada originalmente em *Viva*, revista do jornal *Clarín*, 1982.
- 5 Beatriz González, *Diario del Guernica*. [S.l.]: Zulu Press; La Oficina del Doctor, 2018, p. 9.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid, p. 56.
- 8 Ibid, p. 119.
- 9 Ibid, p. 83.
- 10 Beatriz González em entrevista a Marta Traba. "Diez preguntas de Marta Traba a Beatriz González". In: *Beatriz González, Luis Caballero*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1973 (catálogo de exposição).
- 11 "Beatriz González". ICAA digital documents n. 1093273.
- 12 Beatriz González, "La encajera de Vermeer". *Revista Nova*, n. 1, v. 1, 1964, pp. 31-32.
- 13 Ibid.
- 14 Beatriz González, 1983, op. cit.
- 15 Ibid.
- 16 Beatriz González, 1973, op. cit.
- 17 Beatriz González, 1983, op. cit.
- 18 María Fernanda Domínguez, José Ruíz, *El segundo original*. Bogotá; Cali: Universidad de los Andes; Museo La Tertulia, 2015-2016 (catálogo de exposición).
- 19 Natalia Gutiérrez Montes, José Ruíz Díaz, *Los archivos de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Miguel Urrutia, 2020 (catálogo de exposición).
- 20 "Los archivos de Beatriz González". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xsJBejKNfNc>. Acesso em: jul. 2025.
- 21 "Es un monologo a tres voces". Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19619-2010-10-16.html>. Acesso em: jul. 2025.

- 1 Interview with Beatriz González, *Magazín Dominical*, *El Espectador*, May 22, 1983, 15.
- 2 Marta Traba, *La zona del silencio*: Ricardo Martinez, Gunther Gerzso, Luis Garcia Guerrero (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1975).
- 3 Simon Schama, "Clío tiene un problema." *New York Times Magazine*, Sept. 8, 1991. Available at: <https://ciudadideas.blogspot.com/2010/08/clio-tiene-un-problema-simon-schama.html>. Accessed Jul. 25, 2025.
- 4 Originally published in *Viva*, the magazine of *Clarín* newspaper, 1982.
- 5 Beatriz González, *Diary of Guernica: Diary of a Senseless Work* ([S.l.]: Zulu Press; La Oficina del Doctor, 2018), 9.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid., 56.
- 8 Ibid., 119.
- 9 Ibid., 83.
- 10 Beatriz González in an interview with Marta Traba. "Diez preguntas de Marta Traba a Beatriz González." In: *Beatriz González, Luis Caballero* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1973), exhibition catalog.
- 11 "Beatriz González". ICAA digital documents no. 1093273.
- 12 Beatriz González, "La encajera de Vermeer." In: *Revista Nova*, no. 1, vol. 1, 1964, 31-32.
- 13 Ibid.
- 14 Beatriz González, 1983, op. cit.
- 15 Ibid.
- 16 Beatriz González, 1973, op. cit.
- 17 Beatriz González, 1983, op. cit.
- 18 María Fernanda Domínguez, José Ruíz, *El segundo original* (Bogotá; Cali: Universidad de los Andes; Museo La Tertulia, 2015-2016), exhibition catalog.
- 19 Natalia Gutiérrez Montes, José Ruíz Díaz, *Los archivos de Beatriz González* (Bogotá: Museo de Arte Miguel Urrutia, 2020), exhibition catalog.
- 20 "Los archivos de Beatriz González". Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=xsJBejKNfNc>. Accessed Jul. 2025.
- 21 "Es un monologo a tres voces". Available at: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-19619-2010-10-16.html>. Accessed Jul. 2025.

Plumario colombiano
[Plumário Colombiano]
[Colombian Plumery], 1983

