

RELACIONES ENTRE ARTE Y CONTEXTO SOCIAL
LA PINTURA COMO TRANSGRESIÓN, CRÍTICA Y REFLEXIÓN DE LA
SOCIEDAD: EL CASO DE DÉBORA ARANGO Y SU PINTURA EN EL CONTEXTO
ANTIOQUEÑO

CARMEN EUGENIA MORA OLARTE

0832886

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE SOCIÓLOGA

2014

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS
SOCIOLOGÍA

A los ojos de una rara y genial artista

*Ojazos son los tuyos que adormecen
la ilusión de la muerte y de la vida,
grandes cual luceros que se mecen
al rumor de la noche adormecida*

*Ojazos misteriosos son los tuyos,
entreabiertos al mar de tus ojeras,
cerrados al calor de los arrullos*

*Hay en ellos fulgor sombra y tristeza,
encantos de ilusiones pasajeras,
centellas y pasión, luz y belleza¹*

¹ Poesía de Jorge Hoyos a Débora Arango publicada en *El Colombiano*. Está citada en el libro de Santiago Londoño “*Débora Arango: vida de pintora*” (1997: 133)

A mi madre, mi hermana y mi hermano

A mi segunda familia: Juan, Mauricio y John y

A mi profe Valencia.

ÍNDICE

1. REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

- 1.1 Sociología del Arte
- 1.2 Campo del arte
- 1.3 Artista
- 1.4 Público y opinión pública
- 1.5 Síntesis

2. CONTEXTO, FAMILIA Y PINTURA EN ANTIOQUIA

- 2.1 La política antioqueña 1904-1958
- 2.2 Familia y religión en Antioquia
- 2.3 La pintura en Antioquia

3. ALGUNOS ESTUDIOS REFERENTES DE LA VIDA Y OBRA DE DÉBORA ARANGO

- 3.1 La vida de Débora Arango
- 3.2 Ángel Galeano y su novela biográfica sobre Débora Arango
- 3.3 La obra de Débora Arango considerada una revolución en el arte colombiano
- 3.4 El conflicto de las pinturas de Débora Arango: arte y moral en Colombia en la década de 1940
- 3.5 La pintura de Débora Arango como reflejo de una sociedad oculta
- 3.6 Estudios biográficos documentales sobre Débora Arango

4. UNA RELECTURA DE LA OBRA DE DÉBORA ARANGO

4.1 Mujer, expresión pagana y prostitución

4.2 Sátira política y los zoomorfismos en la pintura de Débora Arango

4.2.1 Los batracios de Débora Arango

4.2.2 El discurso zoomorfista

4.3 Las obras de denuncia social

4.4 El sarcasmo religioso en Débora Arango

5. CONCLUSIONES

6. ANEXOS

7. BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Manifiesto de los artistas independientes

Cuadro 2. Número de obras descartadas y su temática

Cuadro 3. Categorías y temáticas en la obra de Débora Arango

Cuadro 4. Fichas descriptivas por nombre y categoría

INTRODUCCIÓN

Gran parte de la historia colombiana ha sido narrada a través de la palabra escrita. Otras alternativas de contar cómo sucedieron las cosas, qué clase de eventos trascendieron, también se han registrado de innumerables formas, no sólo por escrito, también está la memoria visual, las imágenes publicitarias y la pintura. Ésta última, con ayuda de la destreza creativa del pintor o el artista, lleva a niveles inesperados las emociones, los hechos históricos, las posiciones políticas y las percepciones del mundo.

Los hechos sociales envueltos en emociones y expresión que los diversos artistas colombianos han plasmado en sus lienzos, brindan a sus espectadores la idea de la secuela social de los sucesos. Así cada artista se vale de una técnica pictórica distinta para transmitir de manera subjetiva, lo que no sólo para ellos fue alarmante, sino para toda una sociedad. Como es el caso de la artista antioqueña Débora Arango y sus múltiples cuadros sobre lo acontecido el 9 de Abril de 1948, en donde en uno de ellos retrata en acuarela, la toma a una iglesia por parte de la población bogotana, que de manera desesperada se instala en los techos a tocar las campanas que anuncian el caos fomentado por el asesinato del aquel entonces candidato a la presidencia colombiana Jorge Eliecer Gaitán.

Por lo tanto, la pintura de Débora Arango como un referente de su contexto social es un testimonio rico en percepciones, apreciaciones y críticas, tal y como una entrevista y un documento escrito. Con esto, vale la pena resaltar que Arango, produjo y recreó los elementos de un contexto determinado, pero no de manera automática, abstracta o pasiva, sino que a partir del realismo y expresión en su trazo, mantuvo una carga subjetiva con la cual dibujó, pintó y narró lo que sentía, percibía y la conmovía. De esta manera su obra se configuró en una herramienta para transgredir, reflexionar y criticar su entorno.

Tomar la pintura de Débora Arango como un producto cultural de nuestra sociedad colombiana, no es suficiente. Por eso, es necesario entender que la pintura aparte de responder a necesidades estéticas, visuales y de composición es una herramienta de comunicación, comprensión y también de contraposición. Débora no sólo promovía imágenes; ella promovía, quizá inconscientemente nuevas formas de actuar, de sentir y de

participar en la vida social de las mujeres y los hombres, que al ser sus espectadores, conocían, apoyaban o repudiaban las ideas que ella proponía. Por esto, saliéndome un poco de los convencionales estudios a los documentos tomo como principal punto de partida la producción pictórica de Débora Arango. Acuarelas, óleos y bocetos que al estar inmersos en determinado tiempo, manifiestan la voz de la artista y hacen alusión al contexto colombiano. Por lo anterior, considero que el punto central de este estudio es vincular la obra y el contexto en que fue creada, puesto que la obra mantiene una relación estrecha con determinados preceptos sociales y éstos a su vez configuran y modifican la obra de determinado artista. Obra y contexto se transforman, alteran y descifran para dar cuenta de la esencia de una sociedad.

Es claro entender que la naturaleza de la pintura en sí, tiene su propia manera de comunicar y que trasladarla a lo escrito es restarle detalle o en últimas, hacerla pertenecer a otra naturaleza quitándole poder a su mensaje y condicionando la obra. Tal y como sucede al momento de encontrarnos frente a un bodegón con excelentes manejos del color y la forma, las palabras pueden llegar incluso a exagerar dichos componentes, pero este tipo de problemáticas radican en la composición misma de la obra.

Buscar un detalle del contexto social en una obra cubista de Pablo Picasso, evidentemente me llevará a un punto de irremediable descripción, los códigos utilizados por el artista, permiten o no, la referencia a su tiempo, a los hechos históricos, a las críticas a la academia artística, y finalmente, a sus posiciones frente a estos hechos. Sin descartar el ejemplo de Picasso, no existe un “No” rotundo para su obra como referente de su contexto social, porque evidentemente hay una obra de alto contenido de denuncia llamada *Guernica* cuya elaboración se ejecutó en el mismo año en que sucedió el suceso (1937) y alude al bombardeo de Guernica ocurrido el 26 de abril durante la Guerra Civil Española. Como lo dije anteriormente, estos componentes de conocimiento del contexto son los que permiten comprender los efectos que sobre el artista produjeron los hechos para pintar de esa forma un acontecimiento determinado y mostrar descarnadamente el desespero de un pueblo frente a lo sucedido.

Ahora bien, en un bodegón podré encontrar componentes anímicos del artista, dato sumamente importante para el conocimiento de la colorimetría usada, la forma, el manejo

del espacio, características estéticas que dan cuenta del estado psicológico del artista al pintar su obra. Pero estas mismas producciones como los bodegones, naturalezas muertas y los retratos de familiares, no permiten comprender a fondo un determinado contexto social, puesto que las temáticas que allí se presentan no generan conexiones directas con problemáticas políticas, sociales y morales de una época (Gombrich, 1984).

De acuerdo con el historiador de arte antioqueño Santiago Londoño Vélez, sólo tres periodos de la obra de la artista permiten relacionar las pinturas con su contexto. Estas tres categorías son: “Sátira política”, “Denuncia social” y “Expresión pagana” (Londoño, 1997). El primer periodo reúne aproximadamente 5 o 6 pinturas que reflejan de manera burlesca ciertos sucesos de la sociedad colombiana en las décadas del 50 y 60 respecto a la política. En el segundo periodo, Santiago Vélez se refiere principalmente al problema de la pobreza y prostitución. Finalmente, el último periodo se enfoca en cinco desnudos, con los cuales la artista comenzó sus exposiciones e inició la oleada de críticas y rechazos por parte de la opinión pública a su obra pictórica.

Por lo anterior, tomé estos tres periodos, que a lo largo del trabajo se establecen como crítica al contexto antioqueño, como reflexión de la situación política del país y finalmente como transgresión de la imagen de la mujer en el contexto antioqueño de 1940 y 1950.

Las fuentes primarias con las cuales trabajé para este estudio fueron 233 pinturas donadas por la artista antioqueña al Museo de Arte Moderno de Medellín en el año de 1980, cuyos registros fotográficos reposan en un libro de la misma institución llamado “*Débora Arango: patrimonio vivo, patrimonio artístico*” (2011). La selección realizada a este material se basó principalmente en descartar las temáticas que no permitían hacer relaciones entre contexto social, político y pintura. De esta manera, el capítulo final sobre las categorías temáticas y análisis de la obra de Débora Arango se construye gracias a 63 pinturas de las 233 iniciales. También se tiene acceso a 15 bocetos de la artista, con los cuales pude hacer un contraste gráfico de las ideas iniciales que tuvo Débora para algunos cuadros y sus resultados en la obra definitiva. Por lo anterior se descartaron las obras que

repiten una misma posición de los personajes², los bodegones, las naturalezas muertas, los retratos familiares y los paisajes.

Vale la pena resaltar, que este estudio no es una forma exhaustiva de análisis a todas las obras de Débora Arango, puesto que no pude tener acceso a toda su producción artística, la cual no es sólo la donada al museo. A su vez, este trabajo no sólo es una lectura del contexto antioqueño (y en algunas oportunidades el contexto colombiano) mediante la producción pictórica de Débora Arango, sino también una “relectura” de la obra de la artista, puesto que dentro de las categorías propuestas por Londoño, muchas de las obras que observé no encajan en las tres categorías expuestas por el historiador; por lo tanto, muchas quedaron por fuera siendo ignoradas por su estudio. Dado lo anterior he conformado nuevas categorías y temáticas que tratan de no omitir las composiciones artísticas con referentes directos del contexto social que me permiten hacer un estudio más amplio de su época.

El análisis de la obra de Débora Arango se realizó a partir de los diversos niveles o momentos de descripción propuestos por Jocelyn Létoineau (2007) para las imágenes iconográficas. En primera instancia se hace un acercamiento a la obra que permite una descripción general del cuadro, planos, número de personajes, espacios y manejo del color. Estas descripciones comprenden, la descripción general del cuadro y su mensaje plástico, esto señala la forma como la artista mediante herramientas estéticas da relevancia a ciertos componentes más que otros y así dirige la mirada del espectador con la intención de conmover, incitar o provocar el rechazo y la crítica. Seguidamente se hace una interpretación de la obra a manera de comentario o apreciación personal de la pintura, los cuales dependen de los sentidos connotativos de los elementos representados en la pintura; es decir, si en un cuadro aparece un niño con su madre, no siempre denotará esta composición un tema referente a la ternura o cuidado de la madre a su hijo, sólo el cuadro podrá indicar qué significa o qué transmite el niño: dolor, abandono, tristeza, hambre, etc. Finalmente, un mensaje lingüístico que relaciona las imágenes del cuadro con el título otorgado por la artista a su obra, si lo tiene.

² Como es el caso de algunas mujeres desnudas de su serie de desnudos, muchas de estas representaciones de mujeres desnudas, congregan una misma característica, ya sea en la posición y color, que al momento de describirlas, se vuelve repetitiva su descripción y recaen en una misma interpretación.

Hasta ahora se han expresado los elementos de comprensión de la obra. Las relaciones contextuales de la obra y su medio social, también se realizaron mediante vínculos directos con hechos sociales, entendiendo que sin la constante relación entre contexto y producción pictórica su obra tendría validez en lo artístico y no como documento para el análisis sociológico. Por otro lado, para estudiar estas 63 pinturas no se toma un tiempo determinado, ya que algunas de estas obras se reparten en grandes saltos temporales, de esta manera se habla de un contexto entre 1940-1950, pero algunas obras tienen fechas de años posteriores.

Dado que todo tiene su fundamento en lo social (Durkheim, 1976), la obra de Arango no es sólo un lugar para la admiración y experiencia estética, sino que es un discurso visual que pretendía (y pretende) contraponer y manifestar descontentos, injusticias y visiones personales que debido a la hermeticidad de su época, muchos compartían, pero pocos se atrevían a denunciar. Por eso dar voz a la obra de Débora Arango es permitir que sus mismas representaciones den cuenta del contexto en el que ella estaba inmersa, que como cualquier memoria, entrevista o dato estadístico, incitan la lectura e interpretación sociológica. Este estudio se configura como una alternativa de construcción y relación con una época de Colombia por medio de la pintura, a su vez que la comprensión de un contexto por medio de las reacciones ocasionadas por dicha producción cultural.

El primer capítulo “referentes teóricos” contiene la comprensión teórica de los elementos constitutivos de un determinado contexto social. A la luz de conceptos como el campo en Bourdieu pude elaborar una reflexión entre la relación de producto cultural y sus repercusiones sociales.

Configurar y caracterizar el campo del arte en Colombia en los años de mayor producción pictórica de Débora Arango (1940-1960) brinda la oportunidad de entender las posiciones y contraposiciones del Estado, las instituciones dinamizadoras del arte y representantes “conservadores”³ de dicho campo (Bourdieu, 2003). A su vez, resulta importante identificar la función de la “opinión pública” para la reconstrucción o deconstrucción de la obra de la artista. Finalmente, entender la compleja composición y finalidad de la Sociología del Arte,

³ Esta palabra no debe ser entendida bajo una connotación política. De acuerdo con Bourdieu, el conservador en un campo es aquel que se encarga de que las costumbres, normas y bienes materiales se conserven y trasciendan.

no sólo a través de este estudio, sino de las diversas lecturas de la sociedad que se vinculan mediante un producto artístico y los diversos campos sociales: político, cultural, educativo, religioso entre otros.

En el segundo capítulo “*Contexto, familia y pintura en Antioquia*” se encontrará la reconstrucción del contexto social antioqueño y colombiano, a su vez del desarrollo del arte en Antioquia y sus vinculaciones con hechos sociales transversales que configuraron la obra de Arango. Principales exponentes del arte en ese momento y su aceptación en el campo del arte me permitieron hacer una lectura de la situación en la que estaba la artista y la razón por la cual su obra fue rechazada y subvalorada en su momento.

El tercer capítulo “*Algunos referentes de la vida y obra de Débora Arango*” es una retroalimentación de estudios relacionados con el tema, desde la perspectiva cultural, política e histórica. De igual forma, este capítulo permite complementar el “caso Débora Arango” principalmente desde estudios históricos y sociológicos, los cuales mi trabajo complementa con el estudio de algunas obras de la artista.

Finalmente, el capítulo “*Reconstruyendo la obra de Débora Arango*” muestra una narrativa del momento en que fueron elaboradas las pinturas, adentrándonos a nuevas formas de construcción histórica y elaboración testimonial de los hechos. De esta manera, se entenderá la pintura como una herramienta artística para la transgresión, crítica y reflexión de los preceptos morales, políticos, religiosos, familiares (entre otros) de determinada sociedad y la construcción de la historia desde la imagen.

¡Sumerjámonos entonces en colores, líneas, formas y aventurémonos en este testimonio visual e histórico que propone la pintura!

1. REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

“La afirmación más importante de la sociología del arte se basa en el hecho de que todo nuestro pensar, nuestras sensaciones y nuestra voluntad se ajustan a una y la misma realidad, a saber, que en el fondo nos encontramos siempre ante los mismos hechos, cuestiones y dificultades y que nos entregamos con todas nuestras fuerzas y nuestro talento a la solución de las tareas que nos plantea nuestra existencia unitaria e indivisible” (Hauser, 1975: 15)

En el siguiente capítulo se encontrarán desarrollados los conceptos de sociología del arte, campo en Bourdieu, opinión pública, público y artista. Esto con la intención de crear un panorama conceptual y teórico, bajo el cual se pueda hacer una lectura comprensiva de la situación social que envolvió a Débora Arango y las respuestas que ella emitió a través de sus pinturas.

1.1 Sociología del arte

De acuerdo con Alphons Silberman, la sociología del arte tiene como primer objetivo estudiar procesos artísticos totales, es decir la interacción y la interdependencia del artista, de la obra de arte y del público, y ello desde el punto de vista de su significación como formas artísticas (Silberman, 1971: 33). Estudiar por separado la obra del artista sin ningún referente contextual, dejaría a la interpretación artística el desarrollo de comprensión en términos visuales de determinada obra. Por tal razón, se hace mención de “estudio total o general” puesto que la producción artística no puede ser comprendida separada de las dinámicas sociales que la envuelven.

Proceder en sociología del arte es proceder de la misma forma que se procede en la sociología general (Silberman, 1971:13). Esto compromete una previa observación de los hechos sociales, búsqueda de generalidades, teoría explicativa general, que se oponga o complemente con lo experimentado, conclusiones frente al análisis de los resultados. Sin olvidar que estas formas de operar comprometen niveles distintos de acercamiento a la producción artística.

En la sociología del arte, ya no están en la mesa temáticas únicamente de tipo real, se encuentran componentes imaginarios o irreales (inducidos por la misma naturaleza del arte). Por tal razón, en el momento de hacer un estudio sociológico del arte es importante reconocer la “historiografía” de la sociedad que presenta la obra de arte, consciente o inconscientemente. Esto es, si los componentes estéticos y expresivos van más allá de la línea, el color o el sonido, y permiten reconstruir casi a manera de discurso una visión de la época en que inmersos, se configuraron como una forma con contenido (Adorno, 1969: 104).

De acuerdo con Theodor Adorno en su texto sobre sociología de la música (1969), el Jazz, es un género musical que permite comprender el entramado social del cual nació, gracias a la interpretación del cambio de tonos y sus alteraciones rítmicas, que en sucesivas ocasiones, se convierten en composiciones repetitivas y estandarizadas: “El jazz, como se sabe, se caracteriza por la síncope, es decir, por los alejamientos de la medida obtenidos introduciendo compases similares, seudocompases, en modo comparable a tropezones voluntariamente tontos [...]” (Adorno, 1969: 115)

Adorno luego de indicar las características específicas de este género musical crea una relación directa con un elemento de su contexto, con lo que expresa que gracias a comportamientos específicamente estéticos de la obra o composición artística, es posible comprender el componente social del cual se vale para reproducirse:

La fórmula del jazz es la de la inserción, en el movimiento general, de ese sujeto representado⁴ por ritmos irregulares, que se alinea junto a la regularidad del todo, aun en su debilidad y en su embarazo, gracias a la admisión figurada de su impotencia; de tal manera es tomado y premiado por el colectivo. El jazz formula un esquema de identificación; en compensación de su autolimitación y del reconocimiento de su nulidad, el individuo se ve obligado a participar vicariamente en el poderío y magnificencia de lo colectivo, en cuyo círculo mágico es ubicado. (Adorno, 1969: 115)

⁴ El sujeto representando del cual hace referencia Adorno en su texto, es el popularizado por la comedias cinematográficas norteamericanas llamados “Excentric-clowns”.

El ejemplo de Adorno con la música, me permite establecer un mismo principio para el estudio de la pintura, puesto que al detallar sus características visuales y estéticas, relacionadas con el contexto social, se pueden establecer los elementos connotativos de la obra y sus vínculos directos con situaciones de tipo político, cultural y religioso, entre otros. No sólo mirar las connotaciones contextuales de la obra, sino cómo en la obra se puede descubrir aspectos del contexto en que fue creada. La obra de determinado artista, habla con su sociedad, su biografía y su historia, da paso a memorias del pasado y ápices del futuro. Silberman refuerza la idea de concebir la obra bajo dinámicas de comunicación con lo siguiente: “No se puede separar y considerar aisladamente el arte y el esfuerzo, el arte y la naturaleza, y menos aún el arte y toda vivencia humana normal” (Silberman, 1971: 23)

Por lo tanto, todo estudio de sociología de arte debe comprometer, la “naturaleza propia del creador artístico” y el “desarrollo sociocultural de su personalidad” (Silberman, 1971: 23). Aclarando que ese desarrollo sociocultural y cualidad propia del artista, depende de la trayectoria de vida del sujeto, las oportunidades educativas, las capacidades socioeconómicas, que relegan en un segundo plano los “poderes divinos”⁵ del artista.

Dentro de la sociología del arte expuesta por Silberman, se resalta que la obra cumple con la bilateralidad de ser leída por un grupo productor y un grupo consumidor, esto entendiéndolo desde la interacción, la correlación e interdependencia de unos sobre otros, no porque uno de los grupos tenga el poder y el otro carezca de éste, sino porque en determinadas circunstancias y dependiendo del desarrollo de la problemática social, el poder entre los grupos se concentra en uno solo. A manera de ejemplo, se puede entender que en muchas ocasiones la obra de determinado artista, no tiene niveles de popularidad, no porque su técnica carezca de las cualidades para ser popular, sino porque quienes la han visto, se encargan de no reproducir su consumo; aquí el poder se concentra en la masa consumidora. De igual forma, un artista que tenga el suficiente capital social para distribuir su obra (aunque no sea estrictamente innovadora) tendrá más repercusión en el campo artístico porque en su poder concentra todos los canales para que su obra sea conocida y

⁵ De acuerdo con Silberman, las corrientes filosóficas de los estudios de arte, se posicionan en lo instintivo del artista, en su capacidad espiritual de producción, enfocándose principalmente en las categorías estéticas y psicológicas para la comprensión de la obra: teatral, musical, pictórica, entre otras. Dando al artista un poder creador, que le asemeja a un dios y lo aleja de lo ordinario o cotidiano.

consumida. De este tipo de situaciones, el autor recuerda que la sociología del arte, debe fijar su mirada en la “vivencia artística” del creador y el consumidor.

Silberman hace énfasis en que todo estudio que se enfoque en el arte sociológicamente, no debe apuntar solamente al estudio estructural y general de las funciones del arte en la sociedad y las repercusiones sociales de determinadas producciones artísticas, sino que también debe dirigirse al estudio de la “vivencia artística”, entendida como los diferentes niveles de acercamiento al arte que cada individuo tiene en su biografía y el papel fundamental que éste desempeña frente a sus relaciones sociales. Lo anterior, es necesario porque al momento de estudiar el individuo y su producción se conectan indiscutiblemente las funciones estéticas del arte, que indican los estilos y su validez dentro de la sociedad, dialogo entre los agentes del campo artístico, las funciones sociales que desempeñan la obra y la producción artística en determinado momento. Es decir, si la obra concentra en su forma esencial un resumen de su época, una respuesta a su contexto, o una “simple”⁶ expresión de sentimientos. (Silberman, 1971: 29)

De esta manera, Silberman, propone los objetivos de la sociología del arte:

Estudiar, como elemento del proceso total, al artista mismo, es decir, describirlo y analizar su situación y sus relaciones sociales, ya se trate de grupos de artistas. Estudiar la interacción y la interdependencia del artista, de la obra del arte y del público. Generar un conocimiento sociológico de la obra de arte y los efectos sociales de la misma. Finalmente, estudiar la conducta individual del consumidor de arte y los mecanismos del condicionamiento ejercido por el medio social sobre el proceso de creación artística. (Silberman, 1971: 35)

Algunos estudios se enfocarán en determinados objetivos de la Sociología del arte, imperando el desarrollo de un tema sobre otro, pero en la medida de lo posible, este tipo de

⁶ Entiendo “simple” no como injustificado e irrelevante, sino como la cualidad explicativa de la obra, es decir sólo a través de la experiencia sensorial y estética que compromete la creación de determinadas obras. A manera de ejemplo, la rama artística llamada “action painting” cumple la función de purgar en el momento sentimientos encontrados en el artista que dan como resultado composiciones comprensibles sólo desde la emoción. Un célebre artista de este movimiento es el estadounidense Jackson Pollock (1912-1956), representante del expresionismo abstracto y falta de realismo o figuración en sus pinturas. Lo anterior ocasionó que las interpretaciones de sus obras, giraran alrededor de los sentimientos bajo los cuales él las producía.

estudios, deben hacer referencia directa a todos sus componentes. Por lo tanto, es importante reconocer que no se pueden obviar aquellos círculos bajo los cuales se “explica”⁷ el arte. Cada uno de estos, tiene una vivencia artística diferente, el grupo consumidor, el grupo creador y los mediadores. Estos últimos, competentes o no, concentran el poder en el momento en que facilitan el contacto entre la obra y los espectadores o público.

El “Campo del Arte” no sólo está compuesto por el artista y sus formas creativas. También crean este campo, aquellos que van al museo, compran una obra de la galería, participan de las exposiciones de arte, visitan las librerías especializadas y finalmente, los curadores, críticos de arte, columnistas, entre otros. Que debido a sus acercamientos profundos con el arte, sus relaciones trascienden de la mera admiración de las obras y configuran (o intentan configurar) una crítica frente a sus composiciones.

1.2 Campo del arte

*"Ser artista es dominar lo que hay que dominar de la historia del arte para saber comportarse como artista en un campo artístico"*⁸ (Bourdieu, 2003: 118)

Vale la pena resaltar que este trabajo no tiene como objetivo principal estudiar el Campo del arte en Colombia, sino que intenta presentar mediante la teoría del campo en Pierre Bourdieu el rechazo bajo el cual estuvo sumergida la obra de Débora Arango entre su etapa de mayor producción (1940-1960). Con el campo del arte y la descripción de sus componentes principales, se pretende evidenciar la censura a la artista, por parte de la crítica de arte, los partidos políticos y la Iglesia católica.

Para realizar un acercamiento a la obra de Débora Arango, cuestionándonos qué llevó a la artista a transgredir los preceptos morales antioqueños, es necesario comprender que su

⁷ Explicar, entendido no precisamente como una forma de comprensión del objeto de arte, sino como una posición inmutable frente a la obra. Las funciones de este tipo de círculos artísticos, donde se concentra el poder dinamizador del arte, cumple en muchas ocasiones, un rechazo directo de artistas y sus obras replicando dichas posiciones en el público.

⁸ Esta frase se encuentra en el libro Cuestiones Sociológicas de Pierre Bourdieu (2003:118), haciendo aclaración del oficio del Filósofo, aquí la he parafraseado con la palabra “artista” y lo concerniente al campo del arte, para comprender el trasfondo del campo en palabras del mismo Bourdieu.

trayectoria de vida y el desarrollo histórico de su contexto son los elementos que permiten el análisis de su obra.

La obra de Débora Arango compromete diferentes categorías estéticas, que van desde lo bello hasta lo grotesco y desastroso. Sus acuarelas contienen la exageración de colores o la carencia de estos, presentó un público dividido de apreciación de sus pinturas.

Se puede evidenciar que la sociedad antioqueña entre los años 1950 a 1970 no estaba dispuesta a observar lo que la construcción pictórica de Débora Arango presentaba, porque la forma en que ella mostraba las realidades de su época ejemplificaban directamente las malas costumbres, los hechos que durante mucho tiempo permanecieron ocultos o pretendían estarlo (Rosas, 2007). Sus pinturas aunque diferentes, “severas y desproporcionadas, presentaban sórdidamente problemáticas que sus maestros no estaban dispuestos a observar y representar al igual que el público en general, que no estaba abierto a estas nuevas formas de expresión. Las preocupaciones en el arte de su momento, eran poder retratar con fidelidad, los cuerpos, las naturalezas muertas y los animales. Débora Arango, separándose de estas insistencias academicistas propone historias concretas en sus cuadros y cuenta anécdotas, casos concretos historias sugestivas, que permiten la participación de esta ilusión realista (Bourdieu, 2003) a todos y cada uno de sus expectantes, generando críticas, reprobaciones y adeptos. Ella como artista trató de recrear esas realidades que habían sido obviadas porque no debían ser puestas en cuestión, daban un aspecto negativo de la sociedad antioqueña, por eso mismo se alentaban a otros pintores que promovían la proporción corporal, la armonía de colores, y la belleza temática, para descartar las formas decadentes e impías (Londoño, 1997).

Débora Arango no hizo un croquis exacto de su realidad, no presentó la realidad de manera fotográfica, sus colores se desbordaban de los límites de las siluetas porque ella no pretendía como un pintor naturalista, conseguir la ilusión precisa de la realidad. Expuso sus percepciones e ideas referentes a las problemáticas sociales e hizo visible el estado de su época que en ese momento había sido ignorado por la Iglesia Católica, el público y las academias de arte en Colombia.

Por lo anterior y para comprender a fondo los juzgamientos y censuras bajo los cuales permaneció cubierta Débora en su etapa productora, es necesario hacer una lectura del contexto colombiano en cuestiones artísticas y culturales, hacer de manera muy osada una lectura del *campo* de las artes en Colombia entre los años de trabajo pictórico de Débora, esto para determinar el nivel de desarrollo de éste y a su vez identificar los criterios de selección que repercutieron en la apreciación y desaprobación de la obra de la artista.

Retomando el concepto de Pierre Bourdieu sobre *Campo*, puedo definir la manera en que delimitaré las formas de comportamiento y componentes del campo artístico en el momento crítico de las obras de Arango (1940-1980), entendiendo que el *Campo* es una autonomización de determinada esfera social que progresivamente se ha diferenciado a través de la historia de otros círculos o esferas sociales en las cuales resaltan y diferencian intereses, recursos propios y relaciones sociales (Bourdieu, 2003: 112).

Principalmente se considera el campo como un espacio de juego, un juego de estrategia en donde se establecen relaciones entre participantes. Los participantes son considerados los agentes, estos a su vez son individuos que pueden luchar, cambiar, crear, participar. La lucha que surge entre estos agentes, es para conseguir un capital simbólico, es decir, aquello que otorga legitimidad, prestigio y autoridad al agente que lo posee.

Para Bourdieu, los campos son "espacios estructurados de posiciones" o de puestos, los cuales tienen características determinadas de acuerdo a la posición que ocupan. En el campo se establecen normas, estas normas rigen a los dominados, "pretendientes" (Bourdieu, 2003:112-113), esto indica que en todo campo existe una lucha y dependiendo de la naturaleza del campo sus cualidades varían.

En el campo del arte se observa la lucha en distintas circunstancias, como en el caso de una llegada de un nuevo artista, que al ingresar expone sus ideas, presenta nuevas técnicas y experiencias, éste choca en el campo contra los agentes dominantes y sus postulados en el campo, de esta manera se defiende una tradición o en caso contrario se excluye una competencia. Pero principalmente se presenta una defensa de tradiciones artísticas, estilos o escuelas.

Cabe resaltar que en cada campo existen intereses, por parte de las instituciones representativas del campo y a su vez de los participantes dominantes, excluidos y nuevos. El funcionamiento de un campo está principalmente mediado por objetos en juego, si no hay reglas del juego y por ende objetos en juego (intereses materiales y simbólicos) no es posible considerar un campo como tal.

En palabras de Bourdieu el campo: “es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicadas en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, 2003: 113)

En un campo es notoria la inclinación de sus participantes. Para los recién llegados la inclinación es por la subversión, la contradicción de los postulados debido a que no tienen un capital que defender y optan por "crear" uno propio; a su vez los participantes ortodoxos, defienden los bienes culturales forjados para la conservación y la exclusión de nuevas y peligrosas ideas que ponen en confrontación los componentes del campo. Con estos participantes del campo (los conservadores) se presentan aquellos que en defensa del campo y de las reglas del juego han hecho una serie de archivos, seguimientos, manuscritos y críticas de corrección, para limitar la producción dentro del campo y determinar quiénes son aquellos que por tradición, competencias y estabilidad pueden producir en él.

De manera muy especial lo que sucedió con la crítica de arte en Colombia en la década de los 50, cuando Débora Arango presenta su mayor producción artística y aquellos que determinaban el arte en Colombia de una manera academicista en categorías estéticas de proporción, temática, color y armonía, establecieron tajantemente que la obra de la artista antioqueña no era lo suficientemente buena para ser considerada arte.

Lo anterior se evidencia con la cara visible de la crítica de arte en Colombia en los años 50: la argentina Marta Traba, que de manera radical, no dudó en mostrar que el arte en Colombia, a excepción de unos cuantos pintores (Obregón), presentaba en "el panorama artístico su famosa palabra nada" (Traba, 1993). Claramente ella no fue la única en realizar crítica de arte, pero sí fue, quien conociendo la obra de Débora se atrevió a proponerle otra

vocación, ya que su pintura hacía parte de los "mamarrachos facilistas" que traía consigo el arte expresionista europeo (Londoño, 1997).

Marta Traba como directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, embarcó una tarea para el desarrollo de la cultura y las artes en Colombia, acreditando o en su defecto desacreditando artistas para configurar la historia del arte colombiano. Su labor en el campo del arte en Colombia se vio reflejada en una serie de artículos publicados en la prensa colombiana (Mirar en Bogotá, 1993) en donde sentenció a todos los nuevos artistas, desollando técnicas, temáticas, exposiciones y salas de exhibición, pero también condecoró y alabó las hazañas logradas por Alejandro Obregón, los logros pictóricos de Fernando Botero y algunos cuadros de la joven pintora Beatriz González (1938). Sus críticas van desde nombrar la decadencia de estilos pictóricos, hasta la desaprobación de nuevos artistas: "...el arte colombiano entra en su ritmo natural, en su ritmo de cámara lenta." (Traba, 1993:182) "Con excepción de algunos cuadros de Enrique Grau, lo que se está exponiendo en Bogotá desde hace casi dos meses, son proyectos para cajas de chocolates atravesadas con cintas de satén rosado"(Traba, 2003:187)

Sus críticas claramente enseñaban al público bogotano, cuál era el arte que no debían consumir y a su vez mostraba sus siete artistas predilectos, condicionando al público y a futuros aspirantes artistas, las formas de hacer arte:

Casimiro Eigler, infatigable propulsor de las artes plásticas en el país, ha reunido en su exposición inaugural de la Galería de Arte Moderno, al gran grupo de la pintura colombiana: Botero, Grau, Obregón, Ramírez, Villamizar y Wiedemann, premiando a los dos jóvenes que más trabajaron en el último año, Manzur y Luciano Jaramillo, con su inclusión en la muestra (Traba, 2003, 210)

Al ser una conservadora (desde Bourdieu) dentro del campo del arte en Colombia, no sólo en la época de los 50 y 60, sino también la trascendencia de su trabajo en la actualidad, Marta Traba pronunció con tajante admiración "los siete grandes sobre el tapete", haciendo eco en la recepción del arte de su época, condicionando a los "consumidores de la cultura" y a su vez sentenciando todos aquellos pintores o artistas que se encontraban en técnicas o

estilos diferentes a los que, según ella, eran los más grandes representantes del arte colombiano.

Lo anterior reafirma lo que sucede al interior de un campo determinado, ya que aquello que un agente (conservador y ortodoxo) pronuncie en el campo como importante o en su defecto irrelevante, se determinará como regla del juego o norma y se propagará en la opinión pública y finalmente en los individuos cercanos a determinado campo social.

Es posible que Débora Arango no quisiera ser parte del campo del arte colombiano de su época. Incluso Bourdieu indicó que en muchas ocasiones se llega a un campo determinado "sin pagar derecho de entrada, cuota de ingreso" (Bourdieu, 2003: 116) pero que no por eso al ir en contra o al ser determinado ajeno a un campo, debe ser omitida la repercusión que genera determinado agente adverso en el campo. Débora fue rechazada del campo academicista del arte colombiano, siendo considerada una anti-arte, porque presentaba cosas perjudiciales para su sociedad, llevando a niveles "pornográficos" sus pinturas y alterando las temáticas comunes y preferibles en el arte de su época (Londoño, 1997: 209).

Marta Traba criticó de manera negativa, lo que nuevos artistas presentaban en las galerías, en los museos; renegó de las trayectorias de vida de muchos artistas y condenó a la escuela de Pedro Nel Gómez (de la cual hizo parte Débora), al decir que lo que producían era solo una copia del muralismo mexicano, movimiento de total desagrado para la crítica de arte, (*enorme absceso que contagio a todos nuestros países produciendo lamentables implicaciones*" Traba, 2003: 298) que al cumplir con las características de copia, sus producciones estaban faltas de alma y concepto.

También en el campo se encuentran dinámicas de distinción, en las cuales las instituciones y sus agentes representativos hacen socialización de los productos materiales y simbólicos bajo los cuales pueden ser reconocidos. En el caso del campo del arte en Colombia, los Salones Nacionales de Artistas, en los cuales Débora Arango participó, (1939: "Salón primero de artistas profesionales en el Club Unión de Medellín"; 1940: "Primer salón nacional de artistas colombianos en la biblioteca nacional de Bogotá"; 1949: "Salón de artistas antioqueños en Bogotá") se consideraban los más fuertes dinamizadores del arte del momento, en los cuales era posible mostrar los agentes productores de arte (artistas) y

aquellos legitimadores del mismo (críticos de arte, comentaristas, historiadores y curadores) (Giraldo, 2007:76). Es aquí, donde según Bourdieu los mecanismos de distinción en el campo afloran, se presentan los méritos de los artistas de acuerdo a su obra y a su vez, se prepara a la audiencia para que reciban o rechacen una obra y su creador.

Por lo anterior es posible determinar que el campo del arte en el que estaba inmersa Débora Arango en Colombia, más que una esfera social de organización y recolección de determinado capital, cumplió el papel secundario expuesto por Bourdieu: el de censura.

El campo funciona como censura es porque el que entra al campo se halla inmediatamente situado en una estructura determinada, la estructura de la distribución del capital: el grupo le concede la palabra; le da o no crédito, en el doble sentido del término. Precisamente por eso el campo ejerce censura sobre lo que le gustaría decir, sobre las locuras discursivas, a las que les gustaría dar rienda suelta, y le impone no sobrepasar lo que es conveniente, lo que es decible. Excluye dos cosas: lo que no se puede decir dada la estructura de la distribución de los medios de expresión, lo indecible, y lo que podría decirse, casi con demasiada facilidad, pero que está censurado, lo innombrable (Bourdieu, 2003:139).

Débora Arango fue censurada pero a su vez señalada por la opinión pública, ya que el campo del arte de su momento se encargó de rechazarla. Sus obras fueron reseñadas pero para ser tildadas de impuras y antiartísticas. Estuvo obligada a mantener algunas de sus pinturas ocultas, porque sabía que si las mostraba, arremeterían contra su trabajo (Londoño, 1997).

Bourdieu indica que el campo tiene instituciones representativas, las cuales congregan sus reglas de funcionamiento específico: Salones de arte nacionales e internacionales, bienales, museos, galerías y demás eventos que permiten generar un reconocimiento y diferenciación del campo del arte frente a otro (Bourdieu, 1990). Pero vale la pena resaltar, que en el campo los reconocimientos de los agentes surgen de acuerdo a la posición que ocupan y sus niveles de producción, en especial en el “campo del arte” hay un bien material que se promueve: la obra artística, que es creada mediante materiales diversos y bajo propósitos múltiples. Esta obra es considerada como un bien simbólico, aunque también es un bien

económico, porque contiene un trayecto histórico, filosófico y metafísico que la rodea de un poder visible, sólo para aquellos que tienen los medios de valorar dicho poder, adquirirlo y a su vez captar su mensaje (Bourdieu, 2003). Resumiendo, el campo del arte se compone del bien material producido, las instituciones y agentes que lo promueven (aprobándolo y reprobándolo) y los agentes que elaboran dicho producto.

1.3 El “artista”

“...En el artista la tendencia a transformar sus impresiones en expresiones, es como su segunda naturaleza, en él se manifiesta como una exigencia irrefrenable particularmente orientada hacia algunas de las formas del arte.” (Mendieta, 1962:66)

Dadas las características de este estudio y comprendiendo que el enfoque principal radica en la “vivencia artística” de Débora Arango, es necesario entender que el concepto de “artista” es crucial para encontrar los motivos principales bajo los cuales se produjo su obra y las puntualizaciones que en ella se encuentran de la sociedad.

Por tal motivo se entenderá que “artista” como ser social ha sufrido una evolución notable a través de los tiempos y ofrece también diferentes modalidades en los diversos países. No solo desde el punto de vista de su función social, sino las diversas temáticas que en la modernidad expuso hasta nuestros días (Mendieta, 1962).

En la antigua Grecia, el artista no era reconocido como un trabajador creativo, sino operario, que manejaba y manipulaba la piedra, la pintura y la cerámica con previas instrucciones, por lo tanto sus producciones no eran identificadas como creativas, sino más bien mecánicas. Al punto de considerarlo artesano y no artista. Su trabajo desmeritado, corría con la suerte de ser expuesto en los coliseos, templos, panteones pero su identidad artística no existía. La escultura idealizada en su momento generó un estilo propio de la época, pero los creadores de ésta no eran identificables, puesto que había una norma para hacerla, como si se tratara de un manual de procedimientos a seguir (Salcedo, 1999).

En el medioevo, el artista depende íntimamente de la estética y mandato divino. Sus cánones de belleza son determinados por reglas religiosas, que intervenían íntimamente con

sus producciones. Aunque se consideraban importantes sus pinturas y esculturas, la función de este tipo de arte, radicaba en ser un manual para los que no eran letrados. De esta manera la función del “artista⁹” era ilustrar pasajes bíblicos para las personas que no sabían leer, las pinturas, vitrales y esculturas eran “la biblia de los pobres” (Salcedo, 1999).

En el Renacimiento (s. XV-XVI) nace el artista, figuras como Giotto, Leonardo Da Vinci, reivindicaron la función del artista. Ellos indicaron que fueron más que trabajadores manuales, los artistas lograron ser considerados creadores, sus producciones alentaban la admiración y respeto de los públicos. Con lo anterior, la creatividad no es un mandato divino, ni tampoco un trabajo para la ostentación de los dioses, sino que es un atributo particular del artista, ya no es un operario, sino un inventor (Salcedo, 1999).

De acuerdo con Lucio Mendieta (1962) la mentalidad del artista difiere de la sociedad a la que pertenece, por ejemplo, el cambio de la concepción del artista históricamente no sólo se debe a la forma en que operaba, también dependía de los requerimientos sociales de grupos que consumían sus trabajos. Así, como lo expone en su libro “Sociología del arte” el artista moderno no concentra su interés en destacarse de los demás, sino que espera hablar mediante su trabajo. La obra lleva nuevamente al anonimato la figura del artista porque habla por sí sola. Se inicia una segunda época de desinterés por el artista pero esta vez no es iniciada por los círculos superiores o elites de poder (políticas, religiosas, económicas), sino porque la obra cobra interés y popularidad. Los cuadros, se presentan firmados, el artista vive exclusivamente de su arte y se le abona una cualidad única de creación, al igual que en el Renacimiento (Mendieta, 1962).

El artista pasa de ser un artesano, a un creador y finalmente es reconocido por su trabajo pues su sello personal está inscrito no sólo en la técnica que usa, sino también en su firma. Ahora el artista ejerce influencia social desde los distintos niveles de la creación artística. Esta creación también permite identificar el tipo de artista que evoca su arte. Con esto encontramos que existen artistas que pronuncian en formas de declaración explícita o confesión sus pensamientos, ideologías con la plena intención de generar adeptos, fanáticos

⁹ Aquí está escrita la palabra artista pero en el medioevo el ser artista aún no existía, sin negar que su trabajo cumplía otra función implicando otro tipo de reconocimiento, ya para el siglo XVI, el artista nace con representantes como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, entre otros

o seguidores. El segundo tipo de artista es aquel que sin necesidad de mostrarse ante su medio artístico como un orador o defensor de diversas posturas, genera una serie de ideologías, pero creadas por sus seguidores. Así encontramos artistas que aunque no se propusieran hacer un manifiesto, tratado o manual, consiguieron que los espectadores de sus obras configuraran una idea general de su obra, creando un estilo y movimiento personal y colectivo (Hauser, 1975).

Con lo anterior, se reconoce que el artista es un generador de sentimientos que impulsan, desde sus objetivos o el de otros, ideologías con objetivos prácticos (Hauser, 1975: 164). Las obras de los artistas dan a entender cosas que van más allá de sus expresiones visibles, al jugar con las percepciones generan una respuesta en el espectador que dependiendo del tratamiento en su técnica y la temática tratada, crean un gran número de seguidores o vehementes detractores (Hauser, 1975: 169) Por tal motivo “el pensador o artista representan a la sociedad en la que están arraigados, son sus productos, tanto si siguen sus indicaciones, como si se oponen a ellas y las combaten (Hauser, 1975:170)”. Por tal motivo algunos se hacen llamar artistas militantes, políticos, religiosos, decorativos y otros sin ánimo de clasificarse, aunque la sociedad lo haga, deciden no llamarse artistas.

A manera de ejemplo, Débora Arango insistió en que ella no era una artista liberal o conservadora, y que sus pinturas no concentraban mensajes políticos, ella lo único que hacía era mostrar la realidad que le rodeaba. Pero contrario a su pensar, la crítica de arte del momento, sus seguidores y detractores crearon una lectura de la obra y de la artista (Londoño, 1997). Aunque negara públicamente sus ideales políticos, Débora se encargó de manifestarlos en sus obras esto permitió que en su momento las lecturas de su obra fueran consideradas las posiciones explícitas frente a su sociedad y lo que sucedía en ella.

Débora Arango niega la función del artista antioqueño. A mediados del siglo XX mostró que como creadora o artista podía transgredir el ideal de pintor que perpetúa por medio de lienzos los preceptos morales católicos y políticos de su contexto. Arango no se presenta como un agente que extiende el poder de las élites o que sirve a ellas, sino que como advenediza irrumpe en el campo político con sus sátiras y denuncias.

Por otro lado, la artista manizaleña Clemencia Lucena de forma directa en sus libros, indicó que su arte sólo sería un arte *político* que funcionaría para la lucha de los oprimidos. Se consideró a sí misma como una pintora militante aunque sus obras no causaron tanto temor y tampoco tanto escándalo en el campo artístico, puesto que su trabajo nace o se crea en un contexto de secularización artística (Herrera, 2012). Lo anterior, demuestra claramente las diferentes posiciones que un artista puede tener frente a sus obras y su sociedad. Aunque ambas se hayan considerado de formas distintas, y su arte haya tenido repercusiones diferentes, quien determinó su influencia fue la opinión pública, cumpliéndose así lo expuesto por Silberman, la obra y el artista, no son una elaboración individual, su reproducción y desciframiento intersectan círculos diversos de comprensión (Silberman, 1971).

1.4 Público y opinión pública

“La opinión pública es el resultado del pensamiento personal de cada hombre que contribuye con su voz al gran coro” (Mills, 1987)

Reconociendo que la obra de arte se crea en diversos momentos, primero cuando su directo responsable (artista) la materializa, segundo cuando el público la interpreta, y finalmente, cuando la obra es puesta al alcance de todos bajo el lenguaje de un crítico, curador o comentarista que publica observaciones en la prensa o cualquier otro medio de comunicación referentes a la obra. Esto ya no es una lectura propia de la composición artística, sino que es una reconstrucción hecha por círculos de opinión que tienen intereses propios y pretenden divulgarlos democráticamente sin desconocer que formarán adeptos con sus interpretaciones (Mendieta, 1962).

De acuerdo con Lucio Mendieta en su libro sobre Sociología del Arte (1962), el público no puede ser definido como la congregación de “individuos con los mismos fines”, ni tampoco puede ser definido como un “grupo de opinión” con intereses comunes, puesto que las personas partidarias de este tipo de acciones, no necesariamente actúan frente a una obra, y tampoco generan opinión constante.

El público puede entenderse como grupos de individuos reunidos en determinados eventos pero, a su vez, como determinados individuos que acceden a un bien material, sin necesidad

de asistir a un evento. Cabe resalta que los eventos o espectáculos suponen una asistencia a un lugar determinado, que congregará individuos con gustos o intereses comunes, pero que formará respuestas diferentes.

Con lo anterior, es importante identificar dos tipos de público cuyos niveles de acercamiento a sus intereses o gustos es distinto, estos públicos son: el público “*potencial*” que indica una simpatía con determinado colectivo, artista, político, etc., sin necesidad de seguir sus eventos para alimentar su interés; es decir que puede sentirse perteneciente a un determinado grupo sin estar en un lugar específico comentando, interpretando o dialogando con otros individuos lo que apreció respecto a una obra. El segundo público es el “*presente*” que se reúne en un momento y lugar determinado. Los individuos de este público presencian de primera mano lo sucedido con el sujeto u objeto de su gusto, por lo tanto, se hace necesario el desplazamiento a diferentes espacios para reafirmar sus intereses frente a otros miembros del mismo público (Mendieta, 1962: 41).

Ahora bien, si se dirige la mirada exclusivamente al campo del arte, el público se genera de acuerdo con la expresión artístico-cultural que les interesa a los individuos. Con esto es evidente que si hay un interés o se es seguidor de un tipo de escritor, poeta o literato, el público mostrará una “tendencia potencial”, puesto que consumen sus producciones desde los establecimientos que promueven las obras de este tipo de expresión artística: bibliotecas, tiendas exclusivas, hogares, entre otros. La cualidad del libro de poesía o literatura, no exige al consumidor que se desplace a los lugares en que se dan conferencias del libro, donde se hacen las entrevistas al autor o autores, simplemente con la compra de su bien material es “*público potencial*” porque continúa con su gusto, pero no ejerce un seguimiento al creador, sólo alimenta su gusto por medio de la compra de su producción.

En el caso de un público seguidor de un grupo musical o género musical, su inclinación va más allá del carácter potencial, se promueven cierto tipo de eventos que implican la asistencia (masiva o no) a conciertos, festivales, ferias; es decir que el público se vuelve “presente” porque así la expresión artística lo demanda.

De acuerdo con Mendieta (1962) el público, no es un grupo social, puesto que su desorganización radica en la anarquía de intereses, en resumidas, no hay un orden

establecido y sólo se muestran como “la reunión de personas entre las cuales no hay otro nexo que el deseo de presenciar una misma representación” (Mendieta 1962:42). El público sólo sigue su interés, de acuerdo al grado de acercamiento que tiene con la obra (pictórica, musical, arquitectónica, etc.); es una asociación variada de individuos que implica diferentes niveles de proximidad al artista y su trabajo.

El público supone que cada individuo al interior genera una opinión, colectiva, individual e incluso íntima de una obra. Los integrantes de un público determinado unidos por intereses, tienen concentradas apreciaciones diversas que dependen directamente del grado de su sensibilidad y vivencia artística. Estos comentarios o apreciaciones en la mayoría de los casos no son publicados, puesto que cada individuo resuelve considerar privada su crítica y no la comparte. Pero muchos de estos individuos que no establecen un comentario público, suelen identificarse con comentarios a las obras, que en uno o varios aspectos coinciden con sus apreciaciones, esto hace que aquellos que callan sus apreciaciones se vuelvan partidarios de quienes expresaron públicamente sus críticas dadas las capacidades mediáticas que tienen. Entonces aquellos que no dijeron sus comentarios o impresiones sobre la obra se acogen a las críticas y observaciones de pequeños grupos que esparcen sus percepciones a grandes públicos o en general a la sociedad.

Lo anterior es posible ejemplificarlo con la apreciación de las pinturas de Débora Arango, el público que observaba y comentaba su obra, fue el grupo eclesiástico con gran influencia social en Antioquia. De igual forma los representantes políticos se encargaron de silenciar las opiniones privadas o íntimas del público que observaba las acuarelas de la artista, mediante fuertes negativas públicas de su obra, que generalizaron un enérgico rechazo en la prensa de los años 40 y 50 en Colombia (Londoño, 1997).

Para el caso de Débora Arango cuando expuso sus obras, cada público tomó una reacción de “aprobación, aplauso, negación, admiración”, pero dichas reacciones no fueron en todos

los casos producidas por el mismo público, sino por “círculos de comprensión estética”¹⁰ que permitieron la relación entre obra de arte, público y sociedad.

Puesto que el público no es la sociedad completa en determinado espacio geográfico, sino que la sociedad se divide en públicos que a su vez discrepan por intereses (Mendieta, 1962: 45-54).¹¹ Cada quien, dependiendo de la relación que sostuvo con la obra de arte, será o no, un propagandista de los mensajes que pudo percibir de la obra. Cuando esto ocurre, el admirador se encarga de socializar entre círculos cercanos las apreciaciones generadas por la obra, llámese familia, institución educativa, colectivo artístico, etc., masificando el mensaje hasta llegar a “círculos de comprensión estética” de alto poder influyente (Mendieta, 1962). Como anteriormente se ha señalado, estos círculos no son completamente pertenecientes al campo artístico. Sus integrantes congregan diferentes niveles de influencia y pertenecen a otros campos sociales: político, religioso y cultural. Por lo tanto, sus opiniones estarán imbuidas por otro tipo de problemáticas fuera de las artísticas. La opinión pública que generarán estos círculos¹², que dado sus privilegios de acercamiento con el arte, promueven la forma correcta de leer una obra y los mensajes implícitos de la misma, con el ánimo de ampliar su poder, toman partido en las discusiones pertenecientes a un campo ajeno, esto se evidencia en los medios de comunicación

¹⁰ Para el sociólogo mexicano Lucio Mendieta, la teoría a la que se refiere en este punto es la de “Círculos estéticos”, yo he considerado apropiado incluir la palabra “comprensión”, puesto que estos círculos no sólo están imbuidos en satisfacciones artísticas sino en el bagaje complejo del saber y la sensibilidad, que no se expresa sólo bajo parámetros estéticos, sino en tradiciones culturales y desarrollo sensitivo frente al arte. Estos círculos son la opinión pública en el arte, son los críticos de arte, los curadores, los columnistas, los periodistas, aquellos que dada su disposición sensitiva y cognitiva y claro está sus enfoques temáticos, congregan las capacidades para crear relaciones estéticas con el público.

¹¹ A mediados del siglo XX en Colombia, los círculos de comprensión estética (Mendieta, 1962) se estaban separando, aquellos que rechazaban y aprobaban las obras fuera y dentro de las galerías y exposiciones artísticas, desarrollaban finamente la mirada para desprestigiar las temáticas y técnicas utilizadas por los artistas primerizos y aquellos que llevaban tiempo en la disciplina, sin omitir totalmente la tradicional influencia que las instituciones y agentes sociales de principios de siglo (Estado-Iglesia) tenían sobre la concepción del arte y sus correctas formas de expresión, sólo con la constitución de 1991, dichas influencias pierden la fuerza que tenían en sus diferentes campos de acción (Santamaría, 2013: 43).

¹² Entre estos círculos resalta una de las principales críticas de arte de aquella época, Marta Traba (1930-1983), que para aquel entonces, según el desarrollo artístico del país, el arte debía estar en manos de la burguesía y no del proletariado, menospreciando el intento de artistas de clase media baja, al momento de elaborar sus obras fuera de las concepciones vanguardistas del arte y las “verdaderas revoluciones” que un artista debía propender: el inspirar bajo una técnica nuevos disfrutes sensoriales, y mejorar las experiencias estéticas de sus espectadores (Herrera, 2012).

masivos, generando una interdependencia entre expresiones artísticas, problemáticas políticas y aspectos religiosos y morales (Mills, 1987).

Esto demuestra que los grados de cercanía de un “Campo” sobre otro en una sociedad, genera las opiniones habitualmente construidas por intereses de diversa naturaleza social, puesto que la interrelación e interdependencia de los campos es constante y sus poderes tienden a ensamblarse con la intención de ampliar su influencia en la sociedad (Mills, 1987). En la década de 1950, cuando la crítica de arte se consolidaba en Colombia, el complejo de círculos estéticos era menos identificable, puesto que las voces que interpretaban las obras artísticas de Débora Arango no eran críticas estéticas, sino comentarios, sentimientos e ideas influenciadas por personajes políticos, representantes institucionales y voceros de las clases sociales, quienes valiéndose de las ideologías que promovían negaron y desprestigiaron el trabajo de la artista, para legitimar y homogenizar sus ideales (Mendieta, 1962: 54).

1.5 Síntesis.

El artista como uno de los agentes del campo del arte, permite que su trabajo trascienda, dada la influencia emocional y social que transmite en su lienzo, escultura, pieza musical y poesía. Todo lo que él desarrolla hace parte de un entramado de transmisión de percepciones que se concentran en círculos o pequeñas élites de conocimiento artístico, que al relacionarse con otras agrupaciones de poder, rechazan, aprueban, admiran o censuran el trabajo artístico. Por lo tanto, el trabajo artístico de determinado artista, es evaluado en diversas perspectivas. Depende de la majestuosidad de la técnica y a su vez la influencia que genera una obra sobre el público; si se establece como un influjo negativo, otros agentes del campo intervienen y censuran dichas expresiones artísticas, de esta manera, agentes institucionales como la Iglesia y el Estado influyen nuevamente al público y se modifican sus apreciaciones.

El artista representa o crea su producto valiéndose de diversas herramientas e innovadores materiales. Sus creaciones mediante dinámicas de difusión, llegan al público “potencial” o “presente”. Dada la influencia que genere en el público la producción artística, las

percepciones llegan a círculos de comprensión estética que retransmiten por medio de “comunicados” la mezcla de apreciaciones colectivas en influencias sociales.

La obra de arte implica múltiples lecturas, algunas de estas se reflejan en el público como generales, puesto que han sido dotadas de fuertes influencias ideológicas. El artista le impone significados a sus obras, pero la lectura de estos significados dependen del carácter artístico del creador (artista militante, político, rebelde, entre otros), encontrándose mensajes y temáticas evidentes, que no solo comprometen sentimientos, sino que vinculan situaciones y hechos históricos, que deben ser leídos objetivamente (Silberman, 1971).

Sin la fuerza del público, todo mensaje quedaría relegado a una expresión emocional sin ninguna repercusión colectiva. El público, aparece como mediador de la comunicación entre obra y sociedad, ya que aunque la mayoría no pertenezca al círculo selecto de comprensión especializada de la obra artística, contribuye al despliegue de impresiones frente a sus grupos próximos (Clausse, 1971).

2. CONTEXTO, FAMILIA Y PINTURA EN ANTIOQUIA

2.1 La política antioqueña 1904-1958

A principios del siglo XX en Colombia se aprecian formas particulares de política, para finales del mismo siglo no se presentan cambios sustanciales en la política antioqueña, de esta manera lo que se evidenció en el país, respecto a política, se reflejó directamente en el Departamento. La influencia de la Iglesia católica permeó la política y las decisiones públicas, éstas fueron reciamente influenciadas por los preceptos de esta institución y se presentan de forma intensa en Antioquia más que en cualquier otro departamento colombiano, no sólo en la familia sino en campos como el trabajo, la educación y las expresiones culturales (Gutiérrez 1994).

El poder de la Iglesia católica abarcó campos culturales y políticos de manera uniforme. La “sociedad antioqueña fue una gran familia” que tenía por “padres” el poder religioso y político (Melo, 1988: 143). Por tal motivo, los partidos políticos tradicionales (conservador y liberal) debían acogerse a las apreciaciones de la iglesia para tener lugar en la sociedad, la influencia de esta institución determinó directamente las propuestas políticas y permitió que un partido (Conservador) se implantara en Antioquia más que otro. Esto se evidencia en el dominio y repercusión social del partido conservador en las primeras décadas del siglo XX. Dadas las alianzas ideológicas del partido conservador con la Iglesia, su superioridad relegó al partido liberal a pequeños sectores del departamento antioqueño manteniendo algunas zonas originariamente fieles a este partido (Melo, 1988: 143).

En otras zonas la disputa entre liberales y conservadores se hizo evidente y aunque la mayoría en estos lugares se inclinaba por ideales liberales, la gran influencia católica fue quien permitió en las elecciones mayor auge del partido conservador. Este tipo de apoyo institucional adelantó y fortaleció el desprestigio de la obra de Débora Arango, ya que frases como “ser liberal y católico no es posible” (Melo, 1988) generaban una contradicción bajo la cual estuvo la mayoría de la población antioqueña. Considerarse liberal era prácticamente renunciar a la tradición católica. De igual forma, la división política se veía íntimamente ligada con las adquisiciones y tradiciones familiares, los liberales eran identificados como obreros y artesanos y los conservadores las clases medias altas y casos

especiales de pueblos negros mineros (Belmira) completamente conservadores (Melo, 1988: 143).

Para la década del 40 en Antioquia la élite conservadora se mantenía en el poder, aunque liberales participantes en las elecciones mantenían un perfil bajo en los resultados. Debido a esa visible omisión política, los liberales reforzaban otras formas de dar a conocer sus ideales. La prensa como primer medio de comunicación, cumplió con el deber de promover, explicar y publicitar la propaganda de sus ideales (Melo, 1988). En especial los liberales vieron como alternativa de apoyo este medio de comunicación, puesto que ni las escuelas ni la Iglesia, estaban a su favor. Lo anterior ocasionó la censura de varios periódicos, pero los liberales movidos por la necesidad de dar a conocer sus ideales cambiaban los nombres de sus periódicos y se manifestaban:

En 1916, por ejemplo, todos los obispos colombianos, al censurar varios periódicos, recordaron que no era necesario prohibir El Espectador, pues ya lo estaba desde 1887, y aprovecharon para señalar que era peligrosa la lectura de Colombia, de Carlos E. Restrepo, por su orientación anticlerical y laicista. El Correo Liberal dejó de circular y cambio su nombre para tratar de eludir la prohibición eclesiástica (Melo, 1988: 146).

Vale la pena resaltar que en estas disputas mediáticas entre liberales y conservadores existía una preocupación latente por pacificar las visiones, estas acciones pacificadoras impulsadas principalmente por los representantes de los partidos, en especial negociaciones propuestas por conservadores a liberales se promovían con el ánimo de crear una imagen unilateral de la sociedad antioqueña. De acuerdo con las propuestas conservadoras lo que menos favorecía era la división extrema entre los partidos, que era visible no sólo en Antioquia, sino también en todo el país (Melo, 1988).

Las “negociaciones conservadoras” consistían en permitir a representantes del partido liberal tomar puestos en la Secretaría de Hacienda del Departamento o del municipio, sin llegar siquiera a la alcaldía, esto indicaba niveles bajos de participación política con altos grados de restricción. La paz que ofrecían los conservadores revelaba un fuerte acatamiento de sus direccionamientos por parte de los liberales para que desistieran de las propuestas

referentes a la educación laica, esta poca participación política de los liberales, les permitía a los conservadores impedir el alejamiento de la Iglesia en la toma de decisiones estatales y el valor de su gran influencia en la sociedad para legitimar su poder.

Para 1940 los habitantes del Departamento mostraban preferencias por candidatos al poder político, representantes de familias tradicionales con fuertes y “comprobables principios”, fieles al partido conservador. Las separaciones extremas entre partidos, al parecer sucedidas en otros municipios del país, no eran evidentes en Antioquia, puesto que el partido conservador manejó una supuesta “democracia” inclinando conservadoramente al partido liberal. Para las décadas de 1950 y 1960 parte de la tolerancia liberal existente, poco a poco se desvanecía (Roldán, 1988). Aunque la iglesia en estos aspectos haya tomado un segundo lugar, situaciones como:

La emergencia de sindicatos de orientación marxista, la migración rural y la expedición de una legislación social para remediar las necesidades de una población urbana creciente (Roldán, 1988: 164) hicieron que la Iglesia Católica asumiera una participación activa en la mitad del siglo XX.

La Iglesia católica para esta época se consolida como complemento de la autoridad política, por tal motivo, ambos partidos ven válida las labores desempeñadas por la institución, ésta brindó más acogida en la sociedad, dada su organización y la influencia que ejercía sobre el pueblo. El poder religioso era una extensión del poder político, porque infundía el control social asegurando la difusión de políticas gubernamentales liberales o conservadoras. Claramente existía mayor simpatía con el partido conservador, cuyas ideologías tradicionalistas infundían el respeto a la moral cristiana.

La fuerte unión entre los poderes religioso y político (especialmente el poder del partido conservador), disminuye debido a los hechos ocurridos el 9 de abril de 1948 (Asesinato de Gaitán), ya que ni la influencia católica logra calmar la gran oleada de violencia que trajo consigo el fortalecimiento de pequeños grupos liberales.

También es necesario resaltar que para el decenio de 1940, la población antioqueña era predominantemente rural (Roldán, 1988: 166). El efecto migratorio ocurrido durante la mitad del siglo XX, genera un cambio en las ideologías consolidadas en los dos partidos

políticos. Aquellos que se trasladaron a las zonas urbanas eran principalmente trabajadores industriales, los cuales a su llegada serían objeto de múltiples asedios partidistas con la intención de adquirir poder en sus organizaciones. Gracias a la influencia de la Iglesia católica en un par de años éstos pasaron de ser integrantes del partido liberal a conformar sindicatos del partido conservador.

El partido liberal, como en un principio, había emergido como el representante de la “lucha obrera y las masas trabajadoras” (Roldán, 1988: 166), mientras que el partido conservador subvaloró la creciente población obrera. Para mediados del siglo XX, y debido a la gran influencia liberal sobre los obreros, el partido conservador toma para el año 1946, bajo la vocería de Mariano Ospina, interés por el creciente grupo y con apoyo de la Iglesia católica, se inicia un acaparamiento de la clase obrera antioqueña por medio de la persuasión moral de sus integrantes. Para evidenciar este cambio, Mary Roldán (1988), indica que en 1939 un 50% de trabajadores afiliados al sindicato, pertenecían a la Confederación de Trabajadores de Colombia (CTC) organización liberal, mientras que el 25% estaban afiliados al sindicato católico, Asociación Católica de Colombia (ACC) agrupación evidentemente conservadora, pero para 1959 la Unión de trabajadores de Antioquia (UTRAN), que hacían parte de la Unión de Trabajadores de Colombia (UTC), consiguió adherir una cantidad asombrosa de afiliados, situación que evidenció la fuerte influencia ideológica de la Iglesia Católica en dichas organizaciones, puesto que los afiliados al CTC bajaron notablemente (Roldán, 1988).

Por otro lado, las nuevas vertientes del liberalismo, representadas por Gaitán, no se mostraban muy firmes en Antioquia, puesto que se presentó como principal obstáculo, la “irónica tendencia conservadora de los liberales” (Roldán, 1988: 168). Esto refuerza la idea de que gracias a la cantidad eminente de conservadores en Antioquia y la tradición como partido, sumada la defensa de la Iglesia, Gaitán no haya tenido la acogida suficiente sobre los liberales antioqueños, sin negar que en algunas zonas (Magdalena medio y Bajo Cauca) la población sí se sumergió con entusiasmo en sus propuestas, esto principalmente diagnosticado por la “tenue vinculación con la estructura oficial de los partidos tradicionales” (Roldán, 1988: 168). Existían matices de los partidos conservador y liberal,

pero no eran organizaciones visibles en estas zonas, por tal motivo fueron aceptados con rapidez los ideales políticos propuestos por Gaitán.

La emergencia gaitanista tuvo revuelo en los medios masivos de comunicación, las sesiones de radio lograron conseguir el apoyo de una gran cantidad de barrios obreros en Medellín, de igual forma la prensa gaitanista circuló entre las organizaciones públicas “semiclandestinas” de apoyo al líder liberal. Esto mostró que los integrantes del partido liberal se reunían con frecuencia en los barrios populares y tenían una fuerte admisión en la clase obrera, pero también y de manera expansiva, la participación de la mujer permitió que en Medellín se dedicaran moderadamente a la movilización ayudando a los desterrados de la Violencia y funcionando como canales de información (Roldán, 1988).

La muerte de Gaitán no afectó profundamente al departamento, salvo en las zonas antes mencionadas. Lo ocurrido en el departamento no tuvo comparación con lo sucedido en la capital del país; atentados se presentaron en las instalaciones del periódico *La Defensa* a su vez en el periódico *El Colombiano*, hubo saqueos de negocios en Medellín, pero los disturbios no eran semejantes a los de otros municipios. Los destrozos de esta oleada de muertes trajeron no solo malestares infraestructurales y afectaciones al orden público, sino que iniciaron la conformación de los grupos armados en Colombia: “Las guerrillas surgidas en el suroeste, occidente, Magdalena Bajo, Medio y Bajo Cauca, fueron generadas espontáneamente como grupos de autodefensa” (Roldán, 1988: 171).

Con la llegada de Laureano Gómez a la presidencia, la moderación de la sociedad antioqueña se había terminado, la imposición de un orden social bajo la presión de grupos armados, de acuerdo con Roldán (1988), y el crecimiento masivo de la represión policiaca sometió las fuerzas contrarias partidistas, pero aumentó rápidamente las oleadas de violencia.

Entre los años 1952 y 1953, los antioqueños manifestaron su disgusto frente a la centralización del poder en Bogotá. La repetida violencia entre los partidos y el enorme desfaldo del campo económico (Roldán, 1988) aceleraron el golpe de Estado contra Laureano Gómez el 13 de junio de 1953. Las denuncias por parte de la sociedad fueron vehementes contra el gobierno de Gómez, en las cuales se indicaban excesos de poder,

cuyas repercusiones no sólo alentaron un nuevo gobierno (el de Rojas Pinilla) sino que también desacreditaron la visión del partido conservador frente a la sociedad.

Luego de este suceso las contradicciones partidistas salieron a flote:

Esa ruptura entre los conservadores antioqueños creó la irónica situación política que surgiría en el departamento después de 1954: los laureanistas llegarían a tener más en común con los liberales, a quienes habían anatemizado, que con sus propios copartidarios de tendencia ospinista; por esto, Antioquia correría con parte de la responsabilidad de haber promovido la interrupción del gobierno civil legítimamente constituido para satisfacer prioridades regionales (Roldán, 1988: 174).

Antioquia aceptó el golpe militar del general Rojas Pinilla contra el gobierno de Laureano Gómez, que al parecer se relacionaba más con un júbilo por la terminación de cuatro años de desorden político, que con la toma del poder de las fuerzas armadas, tradicionalmente en manos cívicas (Roldán, 1988: 175).

Esta alegría duró poco en los antioqueños, ya que la censura esta vez fue más vehemente, la apaciguada paz que se había logrado en el momento de gloria de Rojas Pinilla, rápidamente se ocultó en oleadas de delincuencia, esta vez sin poder definir autores y por tanto sus motivaciones. El descontrol que poco a poco surgió creó la oposición de los laureanistas, incluida la fuerte resistencia de la Iglesia antioqueña contra el general Rojas.

Tras la caída de Rojas Pinilla, el diálogo entre los partidos conservador y liberal trajo nuevamente a Antioquia la tradición “pacífica” que la identificaba. El “Frente Nacional” operó de la misma manera en el departamento, como en años pasados operaba la política sin la existencia de este modelo estatal. Aquellos que redujeron su participación política al huir debido a las repercusiones de la época de la Violencia en el país se vieron atraídos por la posibilidad de hacer parte del poder político nuevamente, gracias a la cualidad rotativa del “Frente” (Roldán, 1988: 175).

Aparentemente para la Antioquia del Frente Nacional, este proceso representó un esfuerzo por recobrar la época tranquila que la distinguía de otros espacios geográficos en el

decenio de 1940. Claramente, los despojos del gobierno de Laureano Gómez (aunque en Antioquia existía un gran apoyo al líder político), y los casos de censura y persecución militar contra la oposición, causaron en la sociedad antioqueña el crecimiento de nuevas formas de movimiento político, no precisamente regidas por los ideales bipartidistas. Las tasas de delincuencia social ascendieron, esto indicó un descontento a esa “promesa democrática del Frente”, que poco a poco dismantelaba las inconformidades del pasado, mezcladas con las insatisfacciones de la alianza entre conservadores y liberales (Melo, 1988).

No cabe duda que la influencia de la Iglesia católica en la década del 40 y 50 repercutió directamente en el campo político antioqueño. Incluso la fuerte tradición conservadora del departamento se evidenció en formas políticas de grupos liberales (Roldán, 1988: 168). Toda la tendencia conservadora del Antioquia se ve reflejada en la condena y rechazo de la obra de Débora Arango que para esta época fue principalmente iniciada por la Institución católica y la inusitada influencia social reforzada por el partido conservador. A su vez las críticas de representantes políticos conservadores no se inclinaban a formas estéticas dentro de las obras de la artista, sino que arremetían contra contenidos “anti-moralistas” en sus cuadros, que en ese momento se utilizaban como herramienta para desprestigiar todo tipo de ideal liberal.

2.2 Familia y religión en Antioquia

“Debajo de la cara correcta de Medellín, de esas encantadoras y elitistas costumbres pueblerinas de los romances al pie de la ventana y los compromisos debidamente autorizados por los padres de la novia, de la asistencia diaria a misa con comunión incluida, hervía un mundo sórdido, de vicio e infidelidad que sacudía este medio donde las apariencias eran tan importantes (Galeano, 2004: 43)

En los primeros años del siglo XX en Antioquia se evidencia la fuerte repercusión del catolicismo español en el compendio familiar antioqueño. La iglesia católica repercute en los cultos privados de las extensas familias y se hace obligatoria la comunión a la iglesia (Gutiérrez, 1994: 379). La fe católica abarca todos los ámbitos del ser humano. Quienes no hacían parte de las congregaciones eran tildados y considerados ajenos a la sociedad, puesto

que la iglesia católica como bien simbólico de Antioquia era considerada una reliquia bajo la cual fuera de ella “no había salvación” (Gutiérrez, 1994: 380).

El respeto inevitable por la fe católica trasciende los límites de las paredes del hogar, llevando a los antioqueños a cumplir cabalmente los mandatos divinos. Las numerosas familias, según Virginia Gutiérrez, se debían a la condescendencia conyugal de aprobar el aumento de la prole, porque el número de hijos era enviado por Dios, quien al bendecirlos con ellos, los bendeciría también con bienes materiales para su sostenimiento (1994: 383). Lo anterior evidencia la fuerte influencia religiosa en los diversos ámbitos de la vida en los antioqueños, sin negar que este tipo de fe católica se manifieste en otros compendios culturales de igual forma, pero dadas las circunstancias propias de Antioquia, su fuerte visibilidad muestra mayor repercusión, física y simbólica en este espacio geográfico. El levantamiento de la cruz de Jesús en los hogares, la práctica de la oración en familia, la comunión constante de los miembros familiares en la iglesia, la inserción desde temprana edad a rituales de catequización, generan en la familia antioqueña una gran diferenciación frente a las otras familias colombianas, puesto que sus niveles de comunión trascienden lo físico, abarcando ámbitos psicológicos, metafísicos y emocionales (Gutiérrez, 1994).

Gutiérrez (1994) indica que la poca resistencia de los grupos indígenas en la colonia permitió la penetración de españoles en la expansión del complejo antioqueño, a su vez que la baja presencia del hombre negro en la montaña, la baja mezcla de grupos étnico-sociales, uniformó no sólo demográficamente la población, sino que moralmente las influencias tuvieron menos rupturas, y el fuerte arraigo a la fe católica se generalizó geográficamente.

La creación masiva de parroquias en Antioquia permitió que en áreas rurales la fe católica también tomara fuerza. La labor sacerdotal, con gran número de sacerdotes, implicó encontrarse en las parroquias como símbolo de la cercanía institucional a los fieles. En el momento en que las familias antioqueñas desearan congregarse, la respuesta era inmediata. De igual forma la labor femenina en la Iglesia católica, se evidencia en el gran número de mujeres religiosas entregadas a los votos católicos. Monjas crean organizaciones de “salvación” a los fieles y éstos a su vez crean grupos con fines de culto católico. De esta manera, ningún otro espacio geográfico muestra tantos grupos, instalaciones y organizaciones para los rituales católicos públicos. “Iglesias urbanas, multitud de

viceparroquias o capillas veredales” son muestra de la fuerza religiosa en el compendio antioqueño (Gutiérrez, 1994: 380).

Más allá de la creación arquitectónica de instalaciones para el culto lo que implícitamente se promovía era una moral individual y colectiva, que al presentar mayor cobertura física, indicaba directamente mayor proyección de valores en la mentalidad de los antioqueños. La participación no es sólo en la iglesia, sino que se manifiesta en las actitudes y acciones diarias del fiel. De esta manera: “La religión en la montaña constituye, más que el habla regional y tanto como el concepto económico, uno de los poderosos indicadores de identidad, posiblemente el más determinante” (Gutiérrez, 1994: 378)

La cohesión no es sólo impuesta por la iglesia como institución, sino que cada participante de ella, promueve en lo interno, las prácticas católicas colectivas y no admite divergencias en el culto. En las fiestas familiares, en los eventos públicos, cada integrante familiar representa un ejemplo a seguir según los lineamientos católicos: el padre trabajador, la madre entregada a sus oficios domésticos y la prole aumentando, para la réplica de tradiciones católicas.

La represión parroquial es el mecanismo de formulación de buenas conductas, a su vez la exaltación de caminos correctos, la máxima autoridad ejemplificadora de las acciones en familia y la correctora del individuo dentro de la sociedad. Esto a manera general, puesto que cada sacerdote en su iglesia promueve valores unánimes con diferentes castigos, dependiendo de la clase a la cual pertenezca el creyente.

Virginia Gutiérrez, hace hincapié en la práctica del castigo público y privado, puesto que la religión católica repercute de igual forma en todas las familias antioqueñas, esto evidencia que los niveles de importancia que dan diferentes familias a la religión católica no se ven influenciados por la clase a la que pertenecen, pero el castigo a una falta, sí lo es, ya que la aceptación de dichas fallas toma poder en la sociedad y los malestares ocasionados; así cuando el castigo es para alguien perteneciente a la clase alta, la reprobación recae en las manos de la iglesia o su directo representante, el sacerdote. Pero cuando la falta es de la clase media o baja, la acusación es tal que, después del castigo, la estigmatización obliga a los “descarriados” a emigrar (Gutiérrez, 1994: 390). La presión aquí no es meramente

institucional, la sociedad cumple también las veces de verdugo y reprende todo tipo de acciones que atenten contra la moral católica, dejando claro que cada uno reproduce el castigo en sus hogares y reprime a los miembros familiares de acuerdo a sus faltas.

El control social que ejerció la Iglesia católica en Antioquia fue tan elevado que incluso, aun cuando el castigo tenía que recaer en manos de la institución, la sociedad se encargaba de crear el malestar suficiente para estigmatizar al pecador. La coerción católica establecía la reproducción de hábitos religiosos en los individuos de la sociedad sin ser un representante directo de la institución, esto se evidenciaba en formas de vestir, actuar, hablar, dentro y fuera de la Iglesia. La reprobación de actitudes “contra natura” también debían ser condenadas en la familia y lo privado, la proliferación de beneficios en esta vida y la otra, dependía exclusivamente del buen acatamiento de las reglas divinas católicas (Gutiérrez, 1994).

2.3 La pintura en Antioquia

“Inspirado pintor, en esta imagen has hecho cuanto el genio puede hacer; devolviste a los hijos un buen padre, y a Julia su Gregorio, único bien” (Londoño, 1995: 93)

De acuerdo con un censo realizado en 1869 en Antioquia, habían 18 000 artesanos y 136 artistas. Para 1883 los artesanos subieron a 22 000 y 36 artistas se sumaron a la causa artística conformando el grupo de artistas para la época de 172 integrantes (Londoño, 1988: 434). Las distinciones entre el grupo de artesanos y de artistas se hizo más notoria desde entonces, al reclamar necesaria la importancia de evidenciar una diferencia entre las labores. La sociedad antioqueña, comenzó a identificar los oficios del artista aunque para esa época las “Bellas Artes” no se habían configurado fuera de las actividades artesanales, como moldear una cerámica o forjar una herradura. En 1885 tras la creación de la Escuela de las Artes y Oficios y la creación del Museo y Biblioteca Zea, las artes empezaron a vincularse con factores positivos del departamento:

Las bellas artes, si bien un tanto atrasadas en la actualidad, principian a ser cultivadas con esmero; y todo en el distrito parece favorable a su engrandecimiento, que no vacilamos en afirmar que un porvenir de civilización y prosperidad será

alcanzado en tiempo no distante (Londoño, 1988: 435).

Para hablar de los inicios de la pintura en Antioquia debemos remontarnos a la labor desempeñada por calígrafos, restauradores de cuadros y retratistas, que trabajaban en el siglo XVII, los que bajo influencia española, enfocaban sus trabajos a la reproducción de imágenes religiosas o la creación de las mismas. Como principales representantes de este tipo de oficios se encuentran Francisco Herrera Campuzano, que para 1615, traía réplicas de pinturas religiosas, Manuel Dositeo Carvajal, cuyo trabajo pictórico se configuró en la ornamentación artesanal del cuadro y finalmente, uno de los pintores más destacados de Antioquia y por quien la oleada de artistas, empezó a crecer, el pintor naturalista Francisco Antonio Cano (1865-1935), fundador de la revista “Lectura y Arte”, después de haber realizado sus estudios en París, trayendo desde su lejano encuentro, nuevas ideas para proyectar en su cargo como vicerrector de la Escuela de Artes en 1913 (Londoño, 1988).

Francisco Cano fue pues el primer artista plástico de Antioquia. Su vida y obra expresan el resultado de un proceso que comenzó con el surgimiento de artesanos pintores en el siglo XVIII, hasta la transformación del artesano en artista, a finales del XIX. Descendiente de un artesano de quien heredó sus habilidades fundamentales, desde temprana edad mostró un indeclinable amor al arte (Londoño, 1995: 145)



Francisco Antonio Cano. Horizontes. 1913, Bolsa de valores de Medellín.

Dada la situación de los años 20, hubo un gran apogeo artístico en Antioquia, debido a la prosperidad económica y la fuerte exportación cafetera del departamento y su manufactura

local. Las exposiciones fueron consecutivas y la participación de la “clase acomodada” de la capital, hizo más resonante en los medios de comunicación los eventos artísticos (Londoño, 1988).

Las temáticas recurrentes en la pintura de la primera década del siglo XX en Antioquia hacen referencia inmediata a la tradición existente entre los artesanos pintores de todo el siglo anterior. Las imágenes religiosas en la pintura eran destinadas para la reafirmación del culto católico en los antioqueños. Estas representaciones no sólo evidenciaban direccionamiento en el trabajo de los artistas por parte de la iglesia, sino también una fuerte restricción, incluso en el lugar donde debían elaborar sus cuadros:

En ninguna de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo ni otro lugar pío sin que se nos de noticia, o a nuestro general para que se vea y examine si conviene o no; y el que lo contrario hiciere incurra en pena de diez pesos de bueno oro, la mitad para la tal iglesia y la otra a nuestra voluntad (Londoño, 1995: 20)

En esta primera etapa que abarcaría la mitad del siglo XX, la pintura cumplió con la función especial de hacer real o física la presencia de la fe católica; no sólo era un recordatorio de la religión, sino que se mantuvo como el único medio visible, luego de la prensa, que portaba la identidad antioqueña. Las obras de la Escuela de Artes concentraban representaciones de escenas bíblicas, junto a los poderosos fieles que por encargo pedían un retrato junto a un ángel o un santo. A su vez los artistas contratados para exaltar las grandes obras de los donantes a la Iglesia eran perpetuados en lienzos, para que sus piadosos favores quedaran en la memoria de los creyentes.

Después de la disolución de los gremios de pintores, la figura del artista surge como necesidad de reconocimiento individual más que de distinción colectiva. Cada pintor reclama en su oficio una exaltación de su destreza y laboriosa técnica. De este modo, las técnicas usadas por figuras individuales se muestran como los caminos pictóricos de futuras generaciones de artistas. Como principal exponente resalta Francisco Cano, cuyos cuadros eran fieles expositores del naturalismo¹³, representan la belleza y justa proporción de las

¹³ De acuerdo con Nicolas Gibelli, en su libro sobre Historia del Arte (1962) el naturalismo es un movimiento pictórico que tiene como principal objetivo representar la naturaleza tal y como se muestra ante los ojos del pintor, con sus tonalidades y formas, sin ninguna alteración creativa que provoque al artista.

formas, de igual manera la mesurada utilidad del color al rellenar las figuras (Pérez, 2004:180).

Por otro lado, la tradicional familia de pintores, “Los Palomino”, considerados los retratistas populares en Antioquia, constituyeron un caso particular en la configuración del arte antioqueño, mostrando que el oficio del pintor también hacía parte de una tradición familiar que con el tiempo se volvió una transmisión obligatoria de padres a hijos. Sus hazañas pictóricas se disolvieron a finales del siglo XIX, quedando en las manos de artistas naturalistas como Cano, Gómez, Vélez y Correa, afrontar con sus pinturas los cambios que traía consigo la fotografía y permitirle a los espectadores de sus obras sensaciones diversas con sus técnicas (Londoño, 1995).

En una fecha todavía desconocida del final de la primera mitad del siglo XIX, nació en Riosucio (Caldas), Buenaventura Palomino, pintor y escultor, e iniciador de una familia de pintores, conformada por sus hijos Leopoldo, Ángel María y Jesús María. Las obras conservadas hoy de esta familia, se confunden entre sí, no sólo en el estilo, sino también en el apellido Palomino que como firma se encuentran en ocasiones en ellas, constituyéndose más bien en el sello de distinción de un taller artesanal de pintura familiar, antes que en la firma individual de un artista pintor (Londoño, 1995: 91)

Con la conformación de los “Panidas”¹⁴, la participación en el arte antioqueño de otras expresiones artísticas como la caricatura, el grabado, entre otras, cambian radicalmente las temáticas artísticas tradicionales. Con la inmersión de nuevas formas de expresión en el arte, inicia un proceso de crítica y denuncia fuera de los condicionamientos temáticos impuestos por la Iglesia a los artistas. El trabajo del caricaturista Ricardo Rendón trajo consigo una inclinación a temáticas como “los problemas petroleros de los años veinte”, “las obras públicas y la situación financiera”, “la vida política liberal y conservadora, sin hacer notorias sus inclinaciones”, su trabajo se configuró como un modelo a seguir no sólo para futuros caricaturistas, sino también para futuros pintores, incluida Débora Arango (Londoño, 1995: 161).

¹⁴ De acuerdo con Santiago Londoño, los panidas, eran un grupo de literatos, pintores y caricaturistas, quienes mediante medios impresos, repartían la obra del caricaturista Ricardo Rendón (1894-1931).

Antes que a risa, un bien que escasea en su obra, es la línea la que se erige como instrumento de una implacable conciencia moral, que buscó sin descanso mejorar la torcida realidad que la incuria y la venalidad de los dirigentes había creado. En su propósito de encontrar un mejor camino para el país, acosado por los malos gobernantes, creó de paso, el primer arte verdaderamente popular en Colombia (Sobre Ricardo Rendón, Londoño, 1995: 161)

La socarronería del caricaturista Ricardo Rendón (1894-1931) en sus dibujos, no dejaba clara una crítica directa a la política de su tiempo. Todo su trabajo se vuelve la congregación de quejas de conservadores contra liberales y viceversa: animales con nombres de personajes públicos y una burla a sus funciones. Para este momento la prensa se vale de este tipo de expresiones y se crea una “opinión pública” para influenciar a los lectores (Londoño, 1988: 440). Las temáticas tratadas en la caricatura muestran una alternativa novedosa no sólo para la expresión gráfica y la pintura colombiana, sino que configuran un nuevo arte fuera de preceptos religiosos.

Mañana la caricatura será más que un arte, la línea estará dominada, el ojo y la mano desentrañarán el alma más escondida, una línea será necesaria, un punto una de esas flechas que emplean en los textos de térmica para indicar corrientes caloríficas (Pepe Mexía integrante de los Panidas (Londoño, 1995: 160))



“Eduardo Zuleta” Ricardo Rendón, Museo de Antioquia de Medellín

Carlos Correa, Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez fueron influenciados por las hazañas labradas por la caricatura colombiana de comienzos de siglo XX. Con esto se evidencia la gran predominio que ésta causó en sus estudiantes (en unos más que en otros), no sólo en manejo estético de las formas y los colores, sino en las temáticas representadas (Londoño,

1988). Aunque lo anterior no negaba la fascinación producida por Francisco Cano y sus lienzos en la sociedad antioqueña. Este legado siguió alentando la tradición pictórica en Antioquia. Artistas como Pedro Nel Gómez (1899-1984) seguían una corriente distinta sin ignorar la tradición academicista de la forma. En 1934 cien de sus cuadros fueron expuestos en la capital del país. Esto pronto lo convertiría en un personaje importante para la construcción artística del “pueblo paisa”, sus murales y las directas luchas allí representadas introdujeron un sello personal en el arte colombiano (Londoño, 1988: 437). “En 1925 viajó a Europa [...] Allí descubrió el fresco y la dinámica de los grupos humanos en los que la individualidad desaparece y surge la identidad colectiva” (Londoño, 1995: 189)

Pedro Nel Gómez al igual que Débora Arango sufrió de ataques mediáticos por los murales que elaboró. Pero su obra, a diferencia de Arango fue criticada por la elaboración de la forma, el contenido estético, que al parecer olvidaba las formas renacentistas y la proporción del cuerpo; acusaciones que luego serían rápidamente olvidadas porque arremetería en el arte colombiano una mujer “antimoral” (Londoño, 1995: 191).



“La república” Pedro Nel Gómez, Antiguo palacio municipal Medellín

Eladio Vélez (1897-1967) el primer profesor de Débora Arango, se destacó principalmente por la destreza retratista y paisajista de su técnica, mostró profunda preocupación por la representación y captura fiel del color y la luz en sus composiciones, su trabajo pictórico presentó un arte libre de posiciones políticas o hechos sociales. Esto formó una oposición contra la escuela de Pedro Nel Gómez (Londoño, 1988: 440). “Contra el estrépito de un arte atento a los fenómenos sociales, el artista supo persistir en una pintura de la realidad

íntima y universal, con la que rindió tributo de admiración al color y a la luz” (Londoño, 1995: 200)



“Bodegón” Eladio Vélez, Museo de Antioquia de Medellín

Carlos Correa (1910-1985), amigo de Débora Arango y víctima de los mismos problemas en los que estuvo sumergida la pintora por más de 20 años, se presentó como fiel exponente de las formas sensuales en las composiciones. Una de sus pinturas fue la más discutida de los años 40 en Colombia. La *Anunciación* (1941) causó la persecución directa a su trabajo por parte del poder eclesiástico, que lo sumergió en el olvido de su obra, hasta décadas después. Correa representó a la Virgen María, desnuda en posición complaciente, casi sexual. De igual forma su obra no sólo comprometió carnalmente íconos católicos, muchas de sus obras contienen altos niveles de crítica política, a su vez que el manejo de formas abstractas e irreconocibles. Su obra reconocida para la década de los años 60, muestra que para ésta etapa la crítica de arte se hacía cada vez más severa e independiente.

Mis impulsos son muy contradictorios. EL primero es el impulso místico. La mística me atrae la quiero. Pero hay ese otro impulso opuesto, el anárquico que implica la tendencia a destruir lo existente, para construir el futuro sobre las cenizas del pasado. Hay, en fin, una tercera tendencia que me mueve y es la tendencia humana, el deseo de expresar los problemas del hombre y ante todo, del hombre de estas tierras, de las gentes americanas (Carlos Correa. Londoño, 1995: 208)



“La Anunciación” Carlos Correa. Palacio de la Cultura Medellín

Débora Arango también representó desde los reglamentos de la academia las formas que observaba, pero su inclinación hacia el cuerpo y las distintas formas de pintarlo, fue lo que causó en el futuro un gran revuelo en las apreciaciones de su obra. “Yo creo que el pintor no es retratista al detalle. Cuando se pinta hay que darle humanidad a la pintura. Si no fuera así, estaríamos haciéndoles competencia a los fotógrafos” (Débora Arango (Galeano, 2004: 80)

Por lo anterior, la pintura de Débora Arango contiene elementos tradicionales pictóricos, desde Francisco Franco y desata una ruptura, que venía desde Pedro Nel Gómez, con el manejo de la forma academicista.

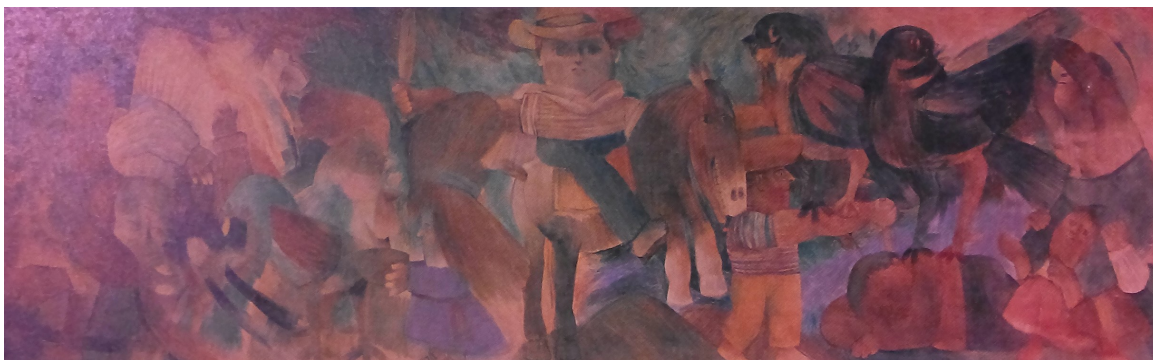
Luego del impacto de la obra de Arango, una serie de pintores como Rafael Sáenz, Ignacio Gómez Jaramillo y Fernando Botero presentarán en sus lienzos, temáticas populares sujetas a un estilo propio en la técnica. Los intereses pictóricos de estos artistas inician con la búsqueda de la forma antes que el contenido, por lo tanto las líneas indicarán paisajes vacíos o desolados, cuerpos desproporcionados con un enfoque gracioso y escenas inverosímiles de mujeres gigantescas en medio de paisajes. La forma ha encontrado lugar en el arte antioqueño, se ubica con la intención de ser juzgada sólo por preceptos estéticos, tal vez se encuentre una temática importante al interior de estas nuevas pinturas, pero las siluetas y formas allí encontradas sugieren mayor atención que los hechos representados.



"Antioquia" Sáenz. Colección particular



"Paisaje bogotano" Ignacio Jaramillo



"Escena con jinete" Fernando Botero. Banco central hipotecario Medellín

3. ALGUNOS REFERENTES DE LA VIDA Y OBRA DE DÉBORA ARANGO

3.1 La vida de Débora Arango

“Mi madre nos apoyó conforme a los gustos y aptitudes de cada una: a la que le gustaba la música o la pintura, como en mi caso, le conseguía la profesora necesaria” (Débora Arango. Londoño, 1996)¹⁵

Débora Arango (1907-2005) nace en Medellín, la capital del departamento de Antioquia, que para la primera década del siglo XX tenía aproximadamente 65.000 habitantes, la mayor tasa de crecimiento demográfico conocida en el país, debido principalmente al proceso de inmigración y a su poca afectación durante la guerra de los Mil Días (1899-1902), esto sería la primer muestra de un desarrollo prometedor y duradero (Londoño, 1997).

Su familia estaba conformada por su madre, padre y diez hermanos. De padre comerciante y madre entregada a su familia, Débora crece en una ciudad donde aproximadamente el 95% de la población practicaba la religión católica (Londoño, 1997). La clara incidencia de la colonización en el departamento se manifestaba en las familias y su organización (Gutiérrez, 1994). La artista no fue ajena a este hecho, ya que era una fiel devota del catolicismo, al igual que toda su familia. Desde muy joven fue inscrita a una escuela de monjas, durante seis años, donde aparte de la enseñanza religiosa, la costura y la pintura eran actividades obligatorias para la formación católica y el manejo del hogar. La familia paterna de Débora fue con la única que tuvo contacto, puesto que su madre al perder a temprana edad a sus padres, se vio obligada a vivir con sus tíos y perdió vínculo con uno de sus más queridos hermanos, que había sido reclutado a la fuerza por los liberales y murió como soldado en la Guerra de los Mil días. Este hecho causó en Elvira Pérez, una inclinación marcada hacia los conservadores y trajo discusiones con su esposo simpatizante del partido liberal. Estas discusiones, serán luego temáticas constantes en los cuadros de Débora (Londoño, 1997).

¹⁵ Entrevista hecha a Débora Arango por Santiago Londoño 1996.

Creció en un escenario de enfrentamientos mediáticos entre liberales y conservadores. Fue testigo de las primeras huelgas de los trabajadores en Medellín, dentro de las cuales hacía presencia la mujer (Betsabé Espinoza). Caso particular en aquella época en que la mujer era sólo figura del hogar. Pero aquellas mujeres que salían de sus hogares lograban ser escuchadas, tal y como lo hicieron las mujeres trabajadoras de Tejidos de Bello, en donde exigían aumento de salarios, abolición de conductas “donjuanescas” por parte de sus patronos y mejores condiciones de trabajo (Londoño, P: 2003).

La infancia de Débora Arango fue la etapa crucial donde se determinaron sus gustos artísticos, a pesar de sus dolencias físicas; su estancia tranquila en casa y las visitas regulares a su colegio, le permitieron desarrollar poco a poco el gusto y la destreza por la acuarela y el óleo. La oportunidad de conocer a la hermana salesiana Maria Ravaccia, consolidó su fuerte apego al arte y el retrato, ganándose así un lugar de confianza entre las hermanas del colegio y sus estudiantes, ya que revisaba y corregía los trabajos de sus compañeras. El desarrollo de estas habilidades fue adquirido por la devoción y aliento de su profesora italiana, quien viendo el trabajo de Débora, no dudó en alentarla para continuar en la pintura. Por lo tanto, dedicó todo su tiempo durante seis años, desde casa y en el colegio, a la pintura, la actividad que más le gustaba realizar. Débora Arango, creció disfrutando sin reparos de la pintura, ya que su padre y su madre nunca le reprocharon la necesidad de pintar y el disfrute que generaba en ella el sentarse horas enteras a revolver pigmentos y mezclarlos en el lienzo.

Dos de los hermanos de Débora eran médicos. Esto le permitía entrar bajo la custodia de ellos a los anfiteatros y dibujar los esqueletos y cadáveres que preparaban para los estudios. Tenía todo el apoyo económico y moral de su padre, quien consiguió un hogar cerca de su colegio “Las Salesianas”. Estudiar cerca de su casa le permitía dirigirse muy temprano en la mañana a estudiar y retirarse al atardecer, puesto que aunque fuera un colegio internado, sus problemas de salud, le impedían estar lejos de su casa. Débora también tenía un hogar en Envigado “La casablanca” (Londoño, 1997: 23). Este lugar se convertiría con el tiempo en un espacio para la producción pictórica y el museo de sitio de sus numerosas obras, después de su muerte.

Su etapa escolar siempre fue recordada por la artista con gran cariño, su inclinación por el

arte no fue reprochada por su familia, contrario a esto fue apoyada por sus familiares, a su vez que impulsada por sus maestras en la escuela:

Gracias a mi Dios que me tocó ese colegio, porque ¡que colegio tan maravilloso!, como las quise y me quisieron; es un colegio muy bueno. Las salesianas en ese tiempo quedaban al frente de los Hermanos Cristianos, a todo el frente de la calle Perú. Era una casa grande, inmensa, daba hasta el otro lado. Yo estaba externa porque vivíamos cerquita (Londoño, 1997: 25).

Su formación artística especializada inicia con Eladio Vélez (1897-1967). Durante cuatro años, afina sus dibujos y practica la acuarela, el óleo y demás materiales y trabaja finalmente por decisión propia la técnica inicial. Con Eladio Vélez conoce a Carlos Correa (1912-1985) quien al hacerse su amigo, permite el encuentro entre ella y el mayor de sus maestros, Pedro Nel Gómez (1899-1984).

Conocer a Pedro Nel Gómez, cambia la pintura de Débora, los frescos de Gómez la llenan de mucha ilusión y experimenta con nuevas temáticas. Durante esta época, también trabaja en los murales, dos de los cuales se encuentran en su casa en Envigado. Su fijación, cuando conoce a Pedro Nel, radica principalmente en el cambio de la temática a la que Eladio Vélez la había acostumbrado: naturalezas muertas, pájaros y frutas. Sus nuevas creaciones, comprometen el cuerpo, en especial el cuerpo desnudo. Se hace fiel expositora de los desnudos, los cuales realiza con la ayuda de la esposa de su maestro, quien posa alegremente para elaborarlos, pero causa el rechazo de Pedro Nel Gómez hacia Débora Arango, sin ninguna explicación (Galeano, 2004).

Sin la orientación de su maestro, Débora Arango arremete con sus desnudos en dos exposiciones: la exposición del Club Unión en 1938 y en 1944 en el IV Salón Nacional de Artistas con el grupo “Los independientes”, quienes en un manifiesto dejan claro los objetivos del grupo:

Cuadro 1. Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia

“Los artistas independientes de Colombia, reunidos en el acto solemne de clausura de la gran exposición artística nacional de Medellín,

Manifestamos:

- 1. El arte es una de las formas de la actividad humana, necesario al desenvolvimiento de los pueblos.*
- 2. Los artistas colombianos independientes queremos sentir, ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del Continente, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos.*
- 3. Propendemos por la instauración del fresco en el país, como pintura para el pueblo.*
- 4. Es el Estado el que necesita de los artistas como fuerza de la economía nacional, y no los artistas del Estado.*
- 5. El arte tiene su propia política.*
- 6. En nuestra República, cada sección formará su grupo de artistas independientes.*
- 7. La obra de intercambio en la pintura mural al fresco debe ser recíproca.*
- 8. Antes que un beneficio económico, busquemos educar artísticamente a nuestros pueblos.*
- 9. Pintura INDEPENDIENTE es pintura independiente de Europa.*
- 10. Respetamos profundamente todas las culturas antiguas modernas; pero declaramos que ellas no son transmisibles, menos en América. Esas gigantescas culturas no nos pertenecen.*
- 11. El grupo de artistas independientes forma parte activa del movimiento continental que ya está trabajando como un hondo sentido americano, desde Alaska hasta Tierra de Fuego.*
- 12. Una revolución en el arte es un florecimiento; y*
- 13. Lo grandioso en el sentido heroico de nuestra época será uno de los grandes objetivos de los artistas americanos*

Medellín, febrero de 1944” (Londoño, 1997, 140)

Con fuertes inclinaciones desde inicios de su carrera, Débora demostró la fuerte visión que tenía de su sociedad, los sentimientos que le producían los eventos que le acontecían y lo que para ella en el arte debía apreciarse, además de explicitar en sus vinculaciones, la idea del Arte que debía configurarse en Colombia: “El arte como manifestación de la cultura nada tiene que ver con los códigos morales. El arte no es amoral ni inmoral. Sencillamente su órbita no intercepta ningún postulado ético (Londoño, 1997:94).

Aunque Débora tenía una fuerte y clara visión de su trabajo, los viajes realizados al exterior disminuyeron su producción pictórica. La exposición que pretendía hacer en España en 1955, fue clausurada por el jefe de Estado, Francisco Franco. Ilusionada por la muestra de su obra en el extranjero, queda absorta ante la reacción del líder español, pero este evento no le impide seguir pintando y retratando la diversidad encontrada en países europeos. En 1959 Débora viajó a Inglaterra. Al parecer este viaje la introduce en una etapa de total quietud artística, ya que hasta 1984, cuando recibe el premio a las Artes y las Letras de Antioquia, a la edad de 74 años, ella vuelve a pintar y a trabajar en cerámica (Londoño, 1997).

Sus últimas pinturas, estuvieron cargadas al igual que las primeras, de manifestaciones directas al abuso del poder, pero esta vez con menos recurrencia, haciéndose más visibles las representaciones de momentos lúdicos en su vida. Paisajes, visitas a la playa, retratos familiares, fueron las temáticas finales en los lienzos de la artista.

3.2 Ángel Galeano y su novela biográfica sobre Débora Arango

A pesar de que la obra de Débora Arango ha sido poco estudiada, se encuentran cortas reseñas y una serie de escritos que mencionan lo importante que fue su obra al introducir el arte moderno en Colombia. Algunos historiadores de arte (como Santiago Londoño y Beatriz González) indican los hechos socioculturales que permitieron la maduración de la obra de Débora en su sociedad y sus principales influencias.

Vale la pena resaltar que a la par de estudios biográficos de Débora Arango y en general de la historia antioqueña en la que estuvo sumergida la artista, existen algunos apuntes de la vida de la pintora desde la literatura, que particularmente permiten el goce de historias, ficticias o no, que revelan actitudes, enfrentamientos y hechos cercanos a Débora Arango,

estas narraciones tratan de explicar escenas en sus pinturas y dan lugar a la interpretación de los posibles orígenes de algunas temáticas contenidas en sus obras y sus trascendentales repercusiones sociales.

A finales de julio y comienzos de agosto de ese luctuoso año de 1948, la Sociedad de Amigos del Arte de Medellín convocó a una exposición en el Museo de Zea, en la cual participó Débora con el óleo *Adolescencia* y las acuarelas *Paternidad* y *Patrimonio*. La reacción del arzobispo contra la pintura *Adolescencia* se desprendió de las quejas que las damas de la Liga de la Decencia de Medellín le formularon. El prelado, que ya se había opuesto a la publicación de la *Revista Municipal* en la que se publicó un reportaje sobre la obra de Débora que incluía fotografías de varias pinturas de desnudos, conminó a Débora ante la curia (Galeano, 2004: 95)

Para este trabajo encuentro pertinente reseñar la novela de Ángel Galeano, sobre la vida de Débora, ya que este autor pretendió con su libro crear una versión personal de la vida de la pintora. Su intención fue claramente mostrar y establecer los puntos de vista de la artista a lo largo de su trayectoria como individuo. Evidenció los aspectos sociales que afectaron la toma de decisiones en Débora y suministró un breve recuento de la sociedad antioqueña en la que estaba inmersa. A parte de aclarar ciertos hechos desde una perspectiva personal casi íntima, también muestra las afecciones físicas y pérdidas familiares de la artista, que de manera evidente modificaron el trabajo de ella y a su vez lo fortalecieron. “A Débora Arango las clases empiezan a aburrirla. Su espíritu emprendedor no soporta más los modelos de yeso, las naturalezas muertas, los bodegones y los retratos inertes” (Galeano, 2004: 33)

La manera en que Galeano muestra la vida de Débora Arango indica un desciframiento personal del diario vivir de la familia Arango Pérez, ya que invita al lector a dar su propio juicio de la sociedad colombiana de los 40, porque no lo cuenta generalizando, sino que muestra la manera en que Débora percibía el mundo, con esto indica que si bien un acontecimiento (de diversa naturaleza) tiene impactos en la sociedad en general, es posible encontrar los impactos al estudiar la vida de un individuo. Es decir que un hecho social transversal en la historia de determinada sociedad, puede estudiarse desde la singularidad de un individuo.

De acuerdo con lo anterior, Galeano nos muestra toda la vida de la artista hasta su fallecimiento (2005), resaltando unos eventos más que otros, obviando hechos poco relevantes para la artista y construye una historia de Colombia desde la perspectiva de la pintora, con lo que aclara que cada individuo vive una realidad distinta, por más inmerso que se encuentre en un espacio y tiempo determinado; esto es clave en Débora porque ella omitió todas las restricciones existentes para las mujeres de su época y se entregó de lleno a su más profunda pasión: la pintura (campo laboral poco difundido y limitado en las mujeres de su época (Gutiérrez, 1994)). Pasión que sin duda le traería serios problemas de estigmatización y censura.

Galeano nos introduce en los hechos que poco a poco constituyeron las fuertes temáticas de las obras en Débora Arango. Nos muestra que ella creció en un escenario de enfrentamientos políticos, sociales y que por retratar estos eventos y su realidad, empezarían más adelante, enfrentamientos culturales y estéticos.

La intención del autor, al remitir estos enfrentamientos mediáticos en su novela, es prácticamente señalar en cuáles Débora recibiría apoyo más adelante, y en cuáles sería rechazada y censurada por mostrar en un lienzo lo que en su medio se veía con tanto furor: prostitutas, pobreza, violencia, desesperación y hambre.

Es importante resaltar que el interés del autor es exponer los hechos que permitieron un cambio evidente en la vida de la artista, como es el caso de lo mencionado anteriormente, sobre la exposición que pretendía hacer en España en 1955, el mismo día en que Débora se disponía a exhibir por primera vez en otro país su obra, fue el día en que sin vista al público recogió sus obras y regresó a Colombia.

Galeano no introduce ningún detalle sobre las pinturas, incluso aquellas que causaron escándalo entre los más conservadores de su momento. Es importante encontrar afectos familiares, relaciones amorosas, insinuaciones de algunas temáticas y pequeñas anécdotas de la vida de Débora, ya que eso permite un acercamiento distinto a la vida de la pintora, pero lamentablemente este texto omite por completo la obra y se centra más en aspectos cotidianos recreados desde diálogos, pequeñas citas de entrevistas y algunas conclusiones a las que llega el autor a partir de la vida de la artista.

Finalmente el autor muestra que en la vida y obra de Débora Arango las situaciones siempre se caracterizaron por manejar fuertes contradicciones. Quienes la apoyan, también se valían de sus temáticas para traer un cambio social en Antioquia (liberales). Los que la rechazaban de igual forma atacaban sus temáticas porque iban en contra de los ideales que proponían como modelo de sociedad antioqueña (conservadores). Sus obras fueron principalmente criticadas por la temática contenida, pero muy pocas veces analizada desde principios estéticos, relegando sus acuarelas y óleos a un olvido de décadas.

...y como si Colombia despertara de un largo y tortuoso letargo, la obra de Débora Arango empieza a ser admirada y estudiada en su verdadera dimensión histórica, ética y estética. Una avalancha de premios y homenajes, quizás un poco tardíos, conmueven el alma de Débora. A lo mejor ella sonríe porque recuerda lo que un día predijo: que el medio cambiaría y se haría más comprensivo...Tantos y largos años de soledad e incompreensión, y ahora hasta presidentes la visitan y le cuelgan medallas al cuello (Galeano, 2004: 99)

Luego del escándalo causado por ganar el “Primer Salón de Artistas Profesionales” de Club Unión de Medellín en 1937 cuando expuso sus desnudos. Débora Arango pierde todo tipo de reconocimiento social y sus obras ignoradas sólo toman importancia hasta el año de 1984. Al darle mérito con el premio de la Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia a las Artes y Letras se desencadenan una serie de reconocimientos por su trabajo en el arte colombiano (Galeano, 2004).

Vale la pena puntualizar que el indiscutible manejo de la biografía de Débora Arango, bajo mantos literarios, enriquece las visiones para la descripción de las pinturas de la artista. Ángel Galeano (2004) permite acercarnos a Débora Arango, porque las problemáticas estructurales que menciona han sido trabajadas desde la mirada de una trayectoria de vida impactante, envolviéndonos en sentimientos ocasionados por anécdotas de la artista, que indiscutiblemente también nos recuerdan sus obras.

3.3 La obra de Débora Arango considerada una revolución en el arte colombiano

De acuerdo con la historiadora de arte y artista, Beatriz González es posible considerar a Débora Arango como la primera mujer muralista de América, por utilizar el zoomorfismo

como técnica en el arte colombiano (poco trabajado) e introducir temáticas políticas y de denuncia social entre los artistas de los años 40 en Colombia. Pero cabe resaltar que no fue la única. Como antes se ha mencionado, Pedro Nel Gómez, fue quien la inspiró con el espíritu del muralismo y las temáticas explícitas sobre las revoluciones y violentos cambios en la sociedad. Por otro lado, su amigo Carlos Correa también tenía la idea de que el arte no podía ser una mera expresión emocional y mucho menos ser apreciada por un selecto público. Aunque Carlos Correa quería plasmar este tipo de ideas en sus lienzos, no generó mayor escándalo como las pinturas de Débora. Quizá lo anterior se debe a que la pintura de Carlos Correa tenía el tratamiento tradicional de la forma y el color y las debidas proporciones manejadas según el arte del Renacimiento (González, 2001).

Débora no sólo es importante porque propuso de manera descarnada nuevas temáticas en el arte, sino porque las formas que pintaba y la manera expresiva en que las mostraba, se consideraron una revolución plástica en el arte colombiano. Los pintores antecesores de la artista no iniciaron esta revolución porque no podían alejarse del ideal de belleza propuesto por la Academia de Bellas Artes del momento. Esto se evidencia en el cuadro de Carlos Correa, *La Anunciación* (1941), con el que provocó un escándalo por el tratamiento irreverente de un tema religioso, pero trabajado bellamente. No se evidencia allí ningún rastro de arte expresionista.

Débora marca una gran diferencia en sus pinturas porque rompe con los postulados artísticos del momento, como lo demuestra su primera exhibición en el Club Unión en 1937, que dado el escándalo que generaron sus desnudos, manifestó que los periodistas de su época tenían más agudeza que sus colegas pintores, ya que estos la convirtieron en un paradigma social y artístico (Londoño, 1997).

Débora Arango manifestó que en su momento ya había una necesidad por abandonar los bodegones y los paisajes en la pintura (Londoño, 1998), pero seguía muy fuerte la necesidad de mantener los movimientos artísticos preponderantes de Europa y continuar con el academicismo estético. Débora significó un cambio rotundo contra el conservadurismo estético, porque planteó lo feo como una manera de expresión y abandonó las restringidas proporciones que se observaban en las pinturas de Correa, Pedro Nel

Gómez y Eladio Vélez; ella hizo una ruptura con el concepto de belleza de su época y propuso con el género pictórico más académico (desnudo) su intención de modernidad.

Los estudios de desnudo que he realizado los he ejecutado en mi casa, siguiendo mi propia iniciativa. Yo he desarrollado (mi estilo) con temas propios, siguiendo mis personales inclinaciones...Soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada a la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica. No sabía a punto fijo lo que deseaba, pero tenía a intuición que mi temperamento me impulsaba a buscar movimiento, a romper los rígidos moldes de la quietud. (Débora Arango. González, 2001: 6)

Débora sólo pretendía mostrar sus vivencias, sus percepciones de la manera más pura posible. Abandonó a uno de sus maestros (Eladio Vélez) porque sus enseñanzas eran estáticas y sus propuestas academicistas no permitían otras miradas del cuerpo, de lo social, de la vida. Fue rechazada por Pedro Nel Gómez, quizá no absolutamente por celos, sino porque su formación tradicional no le permitía concebir la fealdad y la desproporción en la forma. Ella mostró a través del zoomorfismo, la desproporción, la fealdad y el color, características claramente originales de su época, presentó una realidad cruda, violenta que no podía ser expuesta por bellas líneas y cuerpos proporcionados, porque las realidades sociales eran otras. La categoría de lo feo es traída por Débora Arango al arte colombiano y por esa misma razón, no puede ser sólo analizada por el rechazo moralista de su época conservadora antioqueña, sino por lo intrínsecamente expuesto en su obra.

3.4 El conflicto de las pinturas de Arango: arte y moral en Colombia en la década de 1940

Este trabajo de grado escrito por Ana María Rosas en el año 2007, examina la reacción de los críticos de arte de mediados de los años 40 en Colombia frente a la pintura de la artista Débora Arango, destacando principalmente la influencia que los medios tenían en la lectura de las posturas morales, religiosas y políticas de la artista. Esta situación que confundió por

completo el significado de sus lienzos y acuarelas enmarcó “el caso Débora Arango” en problemáticas morales y sociales, sin obtener un reconocimiento estético de su trabajo.

La autora indica que la importancia de su investigación radica en demostrar que aunque exista una expresión individual moral, religiosa, política dentro de un marco social determinado, siempre existirá una moral colectiva que determina el “deber ser” de una sociedad. Por eso relaciona el arte, la política y finalmente la sociedad. Lo anterior demuestra que en un proceso tan individual e íntimo como la creación artística, también es posible la estigmatización y condena por parte de los agentes que promueven los preceptos morales de una sociedad.

Desde su primera aparición, la artista fue duramente criticada y cuestionada por las temáticas retratadas y por encontrarse realizando una actividad en la que se reconocía sólo la presencia de varones. Por otro lado, su obra en términos morales fue rechazada por considerar el desnudo como una temática de placer y satisfacción femenina, cuando desde Occidente había sido trabajado netamente en temáticas religiosas. Estas imágenes que habían sido trabajadas de igual forma en Antioquia, chocaron con los desnudos que presentó Débora ya que no hacían referencia a escenas bíblicas, o a la imagen pura de la virgen. Débora presenta el cuerpo desnudo de mujer con detalles inusitados en su momento.

El estado moral del contexto que presenta la autora, deja claro que la idea de una “cosmovisión católica y provinciana” en la Antioquia de la mitad del siglo XX, señala el predominio en aspectos particulares de la vida de los antioqueños. La iglesia católica y el partido conservador se situaban como los reguladores de la intimidad de los individuos, intimidad política, religiosa y sexual. Esto se evidenciaba en los comentarios inquisidores de los periódicos conservadores de la época (El siglo), que al ser difundidos públicamente, repercutían en la “comprensión” y los juicios de valor de las obras de Débora Arango. Estos desnudos fueron despojados de su gran importancia artística y fueron puestos ante el público como símbolos de inmoralidad y pornografía.

Ana María Rosas (2007), señala que no es prudente hacer una lectura de la obra de Débora Arango a partir de la pareja “conservatismo/catolicismo, ya que enfoca su trabajo desde una sola concepción moralista. Con las amplias apreciaciones sobre la obra de la artista, es

necesario buscar un marco de referencia mucho más extenso, que considere los que estaban a favor, en contra y aquellos que desde cerca conocían a la artista.

Con lo anterior es posible caracterizar dos aspectos: el primero (posiblemente más importante para la autora) determinar la moral colectiva de la Antioquia que recibió el nuevo arte de Débora; el segundo aspecto, trazar el contexto político que permitió la condena y censura de la pintora. Las reacciones trascendieron el bipartidismo de la época, las condenas no sólo venían del partido conservador, por lo tanto, quizá no sea éste el problema principal, las condenas surgían de hombres letrados y de instituciones sociales que lo único que revelaban era la moral social que, según la autora, se consideraba a grandes rasgos como tradicional y conservadora.

Este texto presenta el suceso controversial y polémico que causaron los desnudos de Débora en el año de 1939 en los salones del Club Unión, los salones de la Biblioteca Nacional en el primer Salón Anual de Artistas Colombianos y el Teatro Colón de Bogotá. Maestros de arte, políticos e intelectuales, se sorprendieron al ver que una mujer podía llegar a trasgredir de tal modo un campo en el que hasta ese momento había sido regido por el despliegue de conocimientos academicistas en el trazo y el respeto a la moral católica, que vio en los desnudos de Débora una provocación para los hombres y mujeres de la Antioquia de los años 40. “El desnudo pintado por una mujer era considerado como algo prohibido dentro de los parámetros y límites establecidos para la mujer en el arte en Colombia” (Rosas, 2007)

Con esto la autora presenta el concepto de moral propuesto en el libro de La Educación Moral de Emile Durkheim (2002), en la que reafirma que cada sociedad crea su propia moral y se encarga de reproducirla e incorporarla textualmente. De igual forma, Rosas, presenta que la moral individual está condicionada por la legitimidad que la sociedad ha dado a la moral colectiva, influenciando los deberes diarios, la intimidad, el trabajo, lo público y lo privado, creando semejanzas entre los individuos con las cuales se pueda, en diferentes niveles, reproducir la moral social.

Aquellos que reparten esta “moral social, son los que tienen la “conciencia moral pública, los que se denominan la opinión pública, los diarios, periódicos y demás medios de

divulgación. Por lo tanto lo que estos medios promueven, se considera la verdad, el ejemplo a seguir, la autoridad legitimada, que apoyada por otros poderes institucionales concentra la fuerza suficiente para permear en el más pequeño ámbito de la vida humana.

Por razones como la anterior, es que Ana María Rosas (2007) llega a la conclusión de que algunos eventos culturales de la sociedad antioqueña y bogotana, e incluso española, se sintieron ofendidos frente a los desnudos de Débora Arango y las múltiples maneras de presentar el cuerpo de la mujer. Por esto el señalamiento, la satanización y censura de sus obras, al considerarlas inmorales y pequeños atentados contra las buenas costumbres. Con esto, Rosas, complementa sus conclusiones con una cita textual de las prácticas morales en Durkheim: “Todas las prácticas morales son costumbres colectivas [...] cualquiera que sea refractario a todo lo que es costumbre corre el riesgo de ser también refractario a la moralidad (Durkheim, 2002: 87)

Débora fue una mujer reconocida públicamente por infringir la norma, controvertirla y no respetarla. Más allá de compartirla o no determinadas normas sociales, la Iglesia católica y el Estado indican que ella debía respetar la norma que regía en su momento, contrario a esto demuestra con sus lienzos una fuerte crítica a ese tipo de “modelos de vida” legitimados por dichos agentes en la sociedad (Gutiérrez, 1994).

Los desnudos de Débora causaron desagrado porque no estaban sujetos a la norma moralmente establecida y a su vez desligó su creación artística de toda concepción religiosa. Entonces, es ahí cuando el concepto de desnudo aparece, no como una temática artística de admiración, sino como una temática subversiva propuesta por la artista para transgredir la moral social de la Antioquia de 1940.

Por otro lado Ana María Rosas, nos presenta las reacciones de la opinión pública con cada una de sus primeras y más importantes exhibiciones, como es el caso de la realizada en el Teatro Colón. En el momento en que Débora realiza esta exposición, Colombia se encuentra en un periodo conocido como la *República Liberal*, disonante con lo observado en el departamento antioqueño. De acuerdo con la autora, esta época es de cambios sociales con miras a la modernización y democracia, cambios que deseaban incorporar en la mente de los colombianos el siglo XX, como un siglo cargado de oleajes culturales diferentes,

mucho más expresionistas y en ese momento el Ministerio de Educación promovía toda clase de nuevas tendencias. Dentro de los apoyos del Ministerio de Educación, estaban las pinturas de Débora Arango que ofrecían temáticas nuevas y tratamientos técnicos distintos, sus acuarelas mostraron no sólo la visión política y social del momento en cuanto al ser colombiano o colombiana, sino que presentaron un nuevo estilo artístico: el expresionista.

La idea del Ministerio de Educación Nacional, que en su momento estuvo compuesto en su mayoría por intelectuales pertenecientes al partido liberal, fue democratizar la educación y la cultura en un sentido extensivo, con esto era posible lograr la ampliación de ciudadanía al llegar a la mayor cantidad de gentes. Con esta idea expansiva, la Extensión de Cultura se valió de museos, del cine, de la radio, de las escuelas para promover la nueva cultura.

La exposición del Teatro Colón de la artista Débora tuvo el apoyo de funcionarios liberales que a su vez se manifestaron en los periódicos:

En realidad estas obras de Débora Arango Pérez tienen un vigor extraordinario y pintan la vida de una manera realista, casi ofensiva en su valerosa verdad [...] especialmente los desnudos, representan una valerosa presentación ante el público. Una franqueza digna de todos los elogios, de una pintora que deslinda la moral del arte y deja que su pincel copie instantáneas de realidad (Rosas, 2007: 32)

Pero lo que se presentó con esta exposición fue una vuelta en contra y con más fuerza de algunos críticos conservadores el más destacado Laureano Gómez, el jefe directo del partido conservador y que no dudó poner sus puntos de vista públicamente en su periódico

El Siglo

Es inaudito que individuos que no poseen la técnica, la escuela, el dibujo ni el genio de los grandes maestros digan que hasta ahora no se ha expresado nada, y que son ellos los que con sus groseros dibujos y su colorido incipiente, vacilante e inhábil, van a expresar las emociones de la época moderna [...] El expresionismo es, únicamente, un disfraz de la inhabilidad y una manifestación de pereza para adquirir maestría en el dominio de los medios artísticos (Escrito de Laureano Gómez en 1937 en Revista Colombiana. (Rosas, 2007: 12))

3.5 La pintura de Débora Arango como reflejo de una sociedad oculta

"Varias son las formas de denunciar y variada la raigambre e intenciones de las denuncias" (Casado, 1992)

De acuerdo con el libro biográfico de la artista Débora Arango del historiador de arte Santiago Londoño, en los periodos clasificados como Denuncia Social y Sátira Política, se encuentran nuevas pinturas con temáticas religiosas que de manera jocosa dan una mirada irónica y maliciosa sobre personajes femeninos y religiosos (1942). Miradas que no sólo se centran en temáticas crudas y crueles si no que retratan escenas diversas como el diario vivir, la educación y la familia. Esto es posible apreciarlo en una acuarela de 1943 titulada *La colegiala*. La colegiala no es aquí la niña ingenua e inconsciente de sí misma: es "*naturaleza escueta y palpitante*", como escribió un comentarista de la época: "En los Ojos de esa niña con brotes de adulta, se encuentra una pasión, una historia, una aventura entre tilos discretos y soles amables que ha hecho de su corazón un depósito de recuerdos y emociones". (Londoño, 1997)

Londoño presenta que el año de 1944 fue quizás el más prolifero de la artista. Pintó numerosos óleos dentro de los cuales sobresalen *La lucha del destino*, *Adolescencia*, *Los que entran y los que salen* y su serie de *Maternidad*, entre otros. Eran cuadros de sólida composición y color muy expresivo, donde la expresión pagana apareció ligada a una reflexión y crítica social, más allá de la sugestión de sus desnudos anteriores. En otros cuadros la artista abordó la pobreza, pero manteniendo su expresión vivaz y trazo decidido, casi enojado: *La pordiosera*, *Paternidad*, *Maternidad negra*, entre otras obras (MAMM, 2001).

Santiago Londoño relaciona hechos de importancia en Latinoamérica que repercutieron en la pintura de Colombia:

En el mismo año fracasó la apertura del IV Salón Nacional de Arte de Medellín. Ante tal hecho, surgió la Exposición de artistas independientes, cuyos participantes redactaron el Manifiesto de los artistas independientes, firmado entre otros por Débora Arango. Americanismo e independencia artística fueron los

conceptos privilegiados en los trece puntos del documento. Como su antecedente directo debe citarse la llamada a los artistas de América realizada en 1921 en México por Siqueiros y Rivera. El manifiesto de los "artistas independientes" puede entenderse como una forma de reafirmar su adscripción al ideal americanista que irrigaba en los años cuarenta al nuevo arte latinoamericano y colombiano, ideal que artistas como Pedro Nel Gómez y Luis Alberto Acuña (1904) habían promovido unos dos decenios antes. Los pintores que surgieron en los años cuarenta en Colombia asumieron un lenguaje derivado de la Escuela de París y abandonaron la tutela del muralismo mexicano: en la mayoría de ellos palpitaba lo telúrico, la plasmación de un ámbito que nos pertenece (1997)

Sobre la obra que Débora Arango presentó en la exposición de los "independientes", el periódico La Defensa opinó:

El visitante del salón encuentra a Débora Arango más reposada, sin desnudos de los que han hecho su fama y siempre con tonos vivos y altisonantes, con brusquedad del color y un desbordamiento de tonos como sangre derramada, esta obra de la artista antioqueña que conocíamos parcialmente, destaca siempre las escenas amorosas mas ya en forma un poco disimulada o intencionalmente disimulada, con lo cual su obra ha ganado y ha perdido sus admiradores nudistas (Londoño, 1997: 120)

Las obras de Débora tenían tonalidades exageradas, realidades expresivas, formas desproporcionadas. A la mirada antioqueña de los años cuarenta le resultó menos ofensivo un espejo que le mostró con deformidad sus más exactas miserias y vicios, que la exposición del deseo de la mujer y la libertad de culto a que incitaba esa declaratoria de guerra según la cual “el arte nada tenía que ver con la moral” (Londoño, 1997). Su denuncia, su sarcasmo y su sátira confiaban y aguardaban que las cosas, las relaciones entre los seres, debían y podían ser mejor. La imagen que la artista entregó fue ya una forma de redimir a sus personajes al hacerlos "bellos" y memorables.

La denuncia social y la sátira política en Débora se presenta como grito a las situaciones de injusticia social en donde expresa con gran sensibilidad y compasión el sufrimiento humano

en mujeres (la mayor de las veces), niños, ancianos y finalmente prostitutas. Estas temáticas serán tratadas con más detenimiento más adelante.

3.6 Estudios biográficos y documentales sobre Débora Arango

“Me puse los pantalones un día y no me los volví a quitar (Entrevista a Débora por Álvarez, 2011).

Son variados los documentales elaborados respecto a la vida de Débora Arango, documentales que permiten ver claramente las posiciones de la artista frente a los acontecimientos de su época, lo que vivió y de qué forma enfrentó dichos sucesos como mujer y como artista.

El documental de Jorge Mario Álvarez (enero 2011), presenta a la artista hablando de los colores y formas que más le gustaba presentar en sus obras; también comenta su primer encuentro con la profesora italiana Maria Ravaccia que fue la primera en darse cuenta del talento de su estudiante. Tomo este soporte audiovisual como importante documento, ya que presenta una entrevista a la artista de manera directa, en donde ella misma cuenta sus apreciaciones frente a lo que veía y quería plasmar, información histórica que también revela interesantes y pertinentes ideas de la artista como respuesta a los diversos discursos que ella plasmó en sus pinturas y su visión sobre la vida, las cosas que sucedieron a lo largo y ancho de sus pinturas y su idea de felicidad: “en la vida no se puede ser feliz, eso no lo logra usted nunca: la felicidad, eso no, pero cierta satisfacción sí la tiene (Álvarez, 2011). Este corto documental presenta la visión, no sólo de Débora Arango, sino que alimenta el contexto de su obra, con la mirada de críticos de arte y artistas que llegaron a conocerla.

Finalmente realicé la revisión de otro documental sobre Débora Arango, realizado por la Revista Diners en diciembre de 2011, en el que curadores y críticos de arte, incluyendo una familiar de la artista, presentan los hechos más relevantes y destacan las apreciaciones históricas de la obra de Débora Arango en los años de su producción pictórica. Cabe resaltar que la importancia de estas videgrabaciones radica en contrastar la información encontrada en los libros y diferenciar las visiones que existían antes y las que existen ahora sobre la obra de la artista. Esto se evidencia en la serie de calificativos que se da a la obra

de Débora hoy día, al denominarla como “testimonio histórico y revolucionario” y argumentar que la labor que desarrolló Débora en su momento, más que de artista fue de reportera, al reclamar la justicia, visibilizar la mujer en sus cuadros y presentar el cuerpo como un tema válido para retratar.

Es importante resaltar las intervenciones de Cecilia Londoño (sobrina de la artista), ya que ilustra mediante anécdotas las impresiones de muchas mujeres cercanas a la artista que evidentemente se mostraban reacias y ofendidas por los manejos de los cuerpos en los desnudos de sus acuarelas. La propuesta de Débora acerca del desnudo fue verlo como el paisaje más próximo digno de admiración y disfrute, con esto reclama la “autoridad de la mujer” y pone una voz en cada una de las mujeres retrató desnudas.

4. RECONSTRUYENDO LA OBRA DE DÉBORA ARANGO

Entendiendo la obra de Débora Arango como una crítica constante a su contexto y la acuarela como herramienta de transgresión social, es posible concebir el vínculo entre creación pictórica y contexto social, no solo como una relación de producción cultural, sino también como una reconstrucción de la historia de una región o un país. En la mayoría de los lienzos de Débora Arango existen expresiones de rechazo y denuncia frente a situaciones observadas en Antioquia, estas circunstancias la conmovían y generaban en ella un deseo profundo de pintarlas. Con el tiempo sus obras fueron tomadas como un testimonio histórico desde una visión artística, a su vez que una recopilación de tales injusticias: “yo soy muy sensible me conmuevo muy fácil. Veo una pobre mujer y con verla por ahí en la calle me duele y siento algo en contra de la sociedad, lo que me inspira es el dolor y la vida, el sufrimiento” (Londoño, 1997: 130)

De acuerdo con el historiador de arte antioqueño Santiago Londoño, la obra de Débora Arango tiene tres grandes momentos. Esta clasificación tiene los nombres de Expresión Pagana (Paganismo), Denuncia Social y Sátira Política.

Los criterios de selección de Santiago Londoño en su libro biográfico sobre la artista (1997), radican principalmente en el cambio de temática en de sus pinturas, por lo tanto hace una selección de las obras más emblemáticas de la artista, omitiendo algunas de sus acuarelas. En la “*expresión pagana*” se reúnen los desnudos que desde 1937 la artista había realizado y expuesto en el Teatro Colón. Sin embargo, a lo largo de su carrera como pintora, los desnudos se observan casi en la totalidad de sus pinturas. De esta manera la clasificación de expresión pagana no es sólo para los desnudos que expuso en el Teatro Colón, los cuales indudablemente causaron revuelo en Antioquia, sino que podrían clasificarse todos los desnudos de Débora Arango como “*paganismo o expresión pagana*”.

En la Sátira Política se han referenciado algunas acuarelas y óleos que se limitan a la temática de burla al gobierno de su tiempo y algunos representantes políticos de su época. Londoño tomó pinturas cuyo propósito era desprestigiar mecanismos políticos del Estado colombiano que se reflejaban en Antioquia. De igual forma, tendencias políticas antioqueñas que a manera de burla se revelaban en la pintura de Débora Arango.

La “*denuncia social*” presenta una misma naturaleza de clasificación, en la cual se presentan involucrados temas diversos como la pobreza, el hambre, la negligencia de algunos servicios de salud y la exposición del despojo de la Violencia en Colombia. Las tres clasificaciones de Londoño, permiten hacer nexos entre la historia y las acuarelas de Débora Arango, aunque no haga una referencia amplia de las obras de la artista.

Considero que la clasificación de las pinturas de Débora Arango hecha por Santiago Londoño hace una caracterización general de la obra. Su clasificación se plantea como un primer acercamiento a la obra de Arango pero no permite puntualizar en temáticas de gran interés para la artista que en este trabajo se toman como nuevas categorías. Éstas permiten hacer una mejor lectura, no sólo de su obra sino de la sociedad antioqueña y colombiana. Por lo anterior, este trabajo se plantea como una lectura del contexto social antioqueño mediante las obras de Débora Arango pero a su vez, como una relectura de sus obras por medio de dicho contexto.

La crítica más importante realizada por Débora Arango a su contexto se encuentra en los cuadros que pertenecen al “*sarcasmo religioso*”, cuya categoría no es tomada en cuenta por el historiador Londoño. Por tal razón, elaboro nuevas clasificaciones de la obra de la artista, que cobijan temáticas omitidas y relacionadas con otras como maternidad, maternidad y raza, violencia, sarcasmo religioso, trabajo, mujer y sexualidad, prostitución y religión.

Vale la pena aclarar, que a partir de la clasificación general de la obra de Arango por parte de Santiago Londoño se desprenden categorías menores que pertenecen a una misma temática, por lo tanto esas nuevas categorías se deben entender como temas que surgen de una gran categoría. Así, la nueva categoría de “*sarcasmo religioso*” congrega la temática de la prostitución, ya que la artista las trabajó en una misma composición. De igual forma la violencia, maternidad y prostitución se representan en un mismo plano y por lo tanto pertenecen a la gran categoría de “*expresión pagana*”, entre otras vinculaciones observadas más adelante.

Esta clasificación se aplicó a las 233 pinturas donadas por la artista al Museo de Arte Moderno de Medellín. Estas pinturas se presentan en el libro “*Débora Arango. Patrimonio*

vivo, patrimonio artístico” (2011), del cual se han tomado los registros fotográficos para hacer los debidos análisis de sus acuarelas. También se resalta que se han separado para el análisis del contexto los cuadros que no permiten realizar una lectura social de la Antioquia y Colombia de la época de la artista, como se ha indicado en la introducción de este trabajo. Por lo tanto se han descartado pinturas que no permiten hacer relaciones entre contexto antioqueño y tema de la pintura.

Como se observará en la nueva clasificación, algunos temas se circunscriben en dos o más categorías simultáneamente. La temática de la prostitución puede estar en la categoría de “expresión pagana” y a su vez en “sarcasmo religioso” y “denuncia social”. Por lo tanto, el análisis de sus obras será relacionado entre temáticas, puesto que permiten hacer una lectura más ajustada y puntual de su contexto. La nueva categorización se realizó con el ánimo de evidenciar la omisión de algunas de las obras de Débora Arango y su valiosa recuperación para una lectura más completa del contexto en que se realizaron.

Cuadro 2. Categorías y temáticas de las obras de Débora Arango¹⁶

Categoría general	Subtemas	No. de obras
Expresión pagana	Religión	10
	Prostitución	
	Desnudo	
Denuncia Social	Violencia	35
	Prostitución	
	Trabajo	
	Raza	
	Maternidad	
	Salud	
	Pobreza	
Sátira Política	Religión	11
	Violencia	
Sarcasmo religioso	Prostitución	7
	Desnudo	

¹⁶ Creación propia. Se analizaron un total de 63 pinturas.

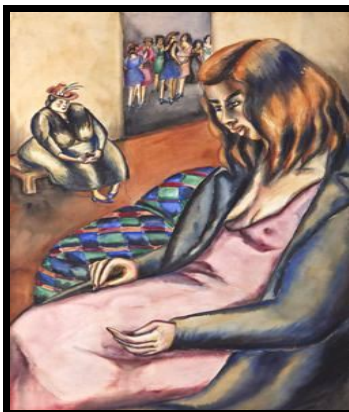
Por otro lado, dejo claro que este trabajo no es una categorización exhaustiva de la obra de Débora Arango, puesto que no tuve acceso a la totalidad de sus pinturas. Algunas de sus obras no están expuestas al público y reposan en la casa donde vivió la artista en Envigado (Casablanca). Este trabajo se plantea como una interpretación de parte de la obra de Débora Arango que sirve como ejemplo para futuros trabajos que tengan como objeto el análisis de la pintura.

Cuadro 3. Número de pinturas descartadas y su temática¹⁷

Tema	No. de representaciones o pinturas
Bodegones – Naturalezas muertas	5
Animales	5
Playa y lúdica	29
Paisajes	9
Retratos familiares y de personas conocidas	91
Religión (sin sarcasmo)	24
Estudio de desnudos	7

¹⁷ Elaboración propia.

4.1 Mujer, expresión pagana y prostitución



“La celestina” Débora Arango. S.f. Acuarela

Museo de Arte Moderno de Medellín

La etapa de más fruto y algidez en la vida y obra de Débora Arango es la que transcurre entre los años 1937 y 1950, ya que afectada por la muerte de su madre (1939), y a la espera de tranquilidad tras los desnudos pintados en 1937, no encuentra ningún cambio frente a la situación sino que, contrario a eso, se agudizan las críticas y se presentan fuertes reacciones en los periódicos antioqueños a favor y en contra de la artista. Tras el escándalo de los desnudos en el Club Unión (1937), Débora hace omisión de las críticas sobre su “inmoral comportamiento” y continúa este proyecto que ella misma denominó “Expresión Pagana”, proyecto que se inicia con *La amiga* (Ficha No.9), pintura que muestra a la mujer como figura principal de la obra, abarcando en su totalidad el lienzo y ofreciendo espacios diferentes nunca antes relacionados en el arte colombiano.

En la “Expresión Pagana” se observan figuras de mujeres desnudas, “libres”, despreocupadas de los quehaceres diarios, envueltas en un velo de misterio al dejar ver claramente sus cuerpos pero con miradas distraídas, sin generar un contacto directo con el espectador y seguras del espacio que ocupan, ya sean montañas, flores, grandes y cómodos muebles o simplemente sus propias camas, las camas de otros personajes o un fondo sin formas definibles como espacios soñados que son sujetos a la nada.

Los desnudos en las obras de Débora, no sólo causaron revuelo entre sus familiares y personas más cercanas, sino que generaron un eco en la Iglesia Católica, que ya bastante tiempo había trabajado por alejar a los jóvenes del cine, porque se consideraba un lugar de

perdición y degradación de las buenas costumbres (Duque, 1988: 455), no sólo porque era una expresión de la ficción y la realidad sino también porque era un espacio de diversión y conocimiento del otro, alejando a la juventud del camino religioso bastante arraigado en la sociedad antioqueña.

Las obras de Débora Arango no sólo eran una representación de la diversión (alcohol, baile, prostitución) sino que atentaban directamente la integridad de las familias, los jóvenes y las mujeres, porque insinuaban vidas paralelas al puritanismo y las buenas costumbres que se estropeaban por acciones que debían permanecer ocultas o inexistentes, por lo menos en imágenes. Por esta fuerte reacción no sólo de la Iglesia Católica, sino del público en general que observó sus desnudos, Débora Arango se siente atraída por cambiar el escenario y viajar a Bogotá, además de estar alentada por el entonces ministro de educación Jorge Eliécer Gaitán que, indicándole lo lejos que iba a llegar, le ofrece realizar una exposición que, aunque prometedora, no le garantiza mejores críticas a sus obras (Londoño, 1997).

Devastada por las constantes críticas en Antioquia sobre la inmoralidad de sus cuadros, estaba confiada de que en Bogotá sería distinto, ya que consideraba que el ambiente artístico de Bogotá gozaba de un criterio más amplio, esperaba críticas sobre los materiales usados, sobre la utilidad de la acuarela, sobre las formas expresivas de sus cuerpos, pero recibió de igual forma la acusación de libertina e inmoral. Esto claro de la crítica conservadora de la capital colombiana del 40, a lo cual ella responde:

En mi concepto, el arte nada tiene que ver con la moral: un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debería verla el artista. Un desnudo es un paisaje en carne humana. La vida con toda su fuerza admirable, no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales: por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros; por eso desconciertan a las personas que quieren hacer de la vida y de la naturaleza lo que en realidad no son (Londoño, 1997: 94).

Débora indicó que su mayor propósito con las pinturas sobre desnudos era básicamente mostrar una figura guiada por la expresión, una expresión que surge espontáneamente del

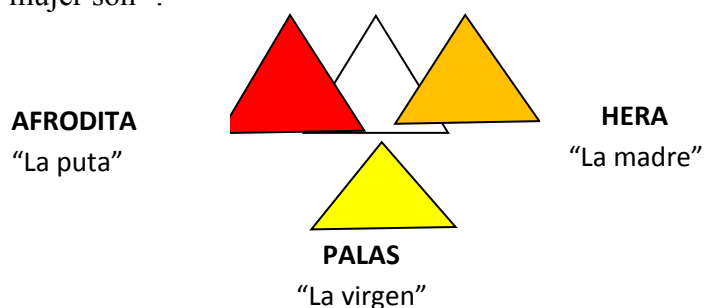
temperamento de la artista, lejana de todo prejuicio y llena de sinceridad y sensibilidad (Londoño, 1997).

Sus consideraciones como artista fueron omitidas, al punto de olvidar la técnica y manejo del material (elementos claves para apreciar una obra de arte) y consecutivamente atacar su trabajo por la temática:

Fuisteis incapaces de analizar, os llamaron a juzgar una obra para la cual no estabais preparados y resolvisteis estimular temperamentos. Os falta una conciencia [...] la del cerebro [...] ahora no sabemos cómo os vais a defender de la lluvia de desnudos y de acuarelas que mañana reclamarán premio y un modesto lugar en cualquier rincón de Louvre (Comentario de Eladio Vélez en 1939 en el Diario. Rosas 2007: 39)

Para el análisis de las obras de expresión pagana y desnudo me apoyé en la tipología desarrollada por Enrique Gil Calvo en la introducción de su libro *Medias Miradas* (2000), donde expone las tres formas en que se percibe la mujer en la imagen publicitaria ya sea de medias veladas, accesorios, maquillaje, entre otros elementos. Es claro que aunque el autor presenta a la mujer en la publicidad, éste expone tres tipos de mujer que son válidos para cualquier tipo de representación artística. En la obra de Débora Arango, esta tipología es visible, permitiendo así clasificar mejor la mujer en la obra de la artista y aportar una interpretación de los modelos de feminidad que la pintora transgrede, critica y sobre los cuales invita a reflexionar.

Estos tres tipos de mujer son¹⁸:



De acuerdo con Gil, la "afrodita" es el estereotipo de mujer que más deseo sexual y atracción física provoca, porque denota promiscuidad, fecundidad y lujuria. Este arquetipo basado en la diosa griega de la belleza, rinde culto al cuerpo carnal, priorizando la

¹⁸ Este gráfico es tomado literalmente del libro de Enrique Gil, no tiene ninguna modificación o incorporación para la interpretación de las obras.

apariencia física por sobre otra cualidad. Y ésta es de la cual se valen muchas imágenes para estereotipar a la mujer, indicando que se debe generar mayor deseo sexual y preferir una prominente y sugestiva apariencia física para sobresalir entre los otros tipos de feminidad.

Palas, es la imagen de la mujer andrógina, que representa a la virgen, ya que su cuerpo juvenil, con dureza, esbeltez y líneas rectas del cuerpo, muestra la severidad de su carácter que revela inteligencia, madurez, energía, racionalidad y a su vez una refinada belleza. Al decir que es un cuerpo andrógino, no se hace referencia en sí, a la búsqueda de imitación del cuerpo masculino, sino que contrario a esto, es la imagen de la represión de la sensualidad del cuerpo femenino, buscando educarlo y racionalizarlo.

La imagen clásica, es decir aquella que se basa en el estereotipo de la diosa griega Hera, presenta a la madre dueña de casa por excelencia. Esta mujer que no va a extremos como la esbelta delgadez de Palas y a la carnal figura de Afrodita, sino que mantiene en su medida, las formas y resalta la elegancia, estilo y distinción. Es una imagen que denota poder, expresa pulcritud, respeto y seguridad. Esa elegancia, según Enrique Gil es la “puesta en escena de un estilo propio, personal e intransferible” (Gil, 2000).

En la obra de Débora Arango, se podría deducir que el arquetipo más recurrente en su grupo de pinturas “*La expresión pagana o Paganismo*”, es el cuerpo de la mujer como un cuerpo sexuado, que siente la sexualidad tanto o más que el cuerpo del hombre y que ninguna de las partes de su cuerpo es cubierta o censurada por telas, angelitos y mucho menos por el cuerpo contrario. Ni en su serie “adolescencia” (ficha No. 3) representa el cuerpo de la mujer como la diosa “Palas”, un cuerpo en proceso de desarrollo, andrógino, que aún tiene cualidades de niña. Todas las mujeres pintadas por la artista, ya tienen un denso vello púbico, prominentes senos y caderas voluptuosas.

Débora en la “Expresión Pagana” pintó, de acuerdo con Enrique Gil Calvo, mujeres de imagen carnal (afroditas), todas ellas seductoras, exuberantes y dispuestas, a ¿qué? Al reposo, a ser admiradas, al disfrute total de sus cuerpos o simplemente pintadas para hacer frente a una sociedad religiosa mostrando la naturaleza latente del cuerpo femenino. Incluso se encuentran mujeres “afroditas” en lienzos donde la temática no es precisamente

la admiración del cuerpo femenino, sino que envueltas en llamas, sobre Iglesias Católicas e incluso la María en su “*La anunciación*” (Ficha No. 61) tiene una expresión seductora y pasional.

Dentro del contexto social antioqueño, se encuentra la gran importancia de la religión y el papel que desarrolla en la configuración de la familia, como agente principal de entrega y reprobación de los valores. En la obra de Débora es importante resaltar dicha aparición de la religión, ya que aunque fuera fervorosa creyente, no dudó en mostrar cardenales y prostitutas en un mismo plano en sus pinturas (Ficha No. 55), los unos disfrutando de las otras y viceversa. Aunque tuviera la fuerte idea de que la religión era el centro de su vida, criticaba de forma netamente expresiva los gestos, actitudes de las monjas y las “malas costumbres” de los curas, y los denominados devotos del catolicismo. Por otro lado, muestra la Iglesia católica como una institución que desea permear en todos los campos de la vida de los antioqueños, utilizando mecanismos de represión y control en la familia (bautismo, confesión, confirmación, etc.), concentrando ahí todas sus fuerzas para reproducir de igual forma las costumbres predicadas en el culto, en la intimidad, el trabajo y la educación (Gutiérrez, 1994).

Ahora bien, es importante resaltar que las formas de actuar y de presentar los hombres y las mujeres en la familia antioqueña dependen del medio en que laboren, las creencias que defienden y la imagen que tradicionalmente han conservado. Con esto es claro evidenciar la fuerte carga que tiene la sociedad en las formas de vida diferente o poco convencional de acuerdo al rol de cada individuo. En el caso de Débora Arango, no fue tanto el peso de la sociedad en su desempeño como artista (esto claro, obviando las temáticas que ella elaboraba) todo porque pertenecía a una clase media alta de Antioquia, su padre y madre patrocinaron sus intereses y no se vio obligada a desempeñar una vida de ama de casa, pasando por alto todas las convenciones respecto a las mujeres y los roles de madre y esposa (Gutiérrez, 1994: 392). Estos roles desempeñados por la mujer fueron representados por Débora Arango en repetidas ocasiones, en la serie de “Maternidades” y las múltiples escenas de “prostitución”, pero el hombre no es tomado en cuenta en este tipo de composiciones, la representación de la mujer en diferentes posiciones muestra una fuerte inclinación y constante recurrencia de la artista para el público respecto a estas temáticas.



“Madona del silencio” Débora Arango. S.f.

Museo de Arte Moderno de Medellín.

La mujer ocupa gran cantidad de lienzos en la obra de Débora Arango, porque las restricciones católicas según los sexos, fueron mucho más severas para las mujeres que para los hombres (Gutiérrez, 1994), los roles desempeñados por las mujeres de las acuarelas de Débora Arango muestran versiones contrarias a lo que la sociedad antioqueña consideró importante para la mujer. Las madres se muestran cansadas, agobiadas, algunas en la soledad de sus casas, bajo recintos sucios o en las calles, dan a luz y cuidan de sus hijos, manifestando una vida de incertidumbre y desamparos económicos y religiosos:

Esta “madona” va en contra de todas las madonas pintadas en el arte religioso, es una madona decadente, pobre, silenciosa que sufre su parto sola, sin ayuda de parteras, médicos o enfermeras. Su hijo al igual que ella tiene un llanto inexistente se vale de sus pequeños brazos para sujetar sus mejillas, sus piernas frágiles ya dan la primer sacudida al llegar a este mundo, el mundo de su madre, de una mujer sufrida, pobre y cansada. (Comentario ficha No. 18).

Débora tomó los roles de la mujer en la sociedad antioqueña y desprestigió la santidad y relevancia que le proporcionaba la sociedad. A excepción de uno de sus óleos, Débora presenta la destreza artística que poseía para pintar “la madre” (Ficha No. 19). La forma naturalista y bellamente trabajada manifiesta la entrega y devoción de una madre para su hijo, a su vez que comprueba la facilidad artística y técnica de la artista para pintar de

forma académica. Las demás madres que la artista elabora transmiten olvido, cansancio, dolor, apuntando la gran responsabilidad que la sociedad le asigna a la madre y que condescendentemente ella asume.

Virginia Gutiérrez (1994), indica que en Antioquia el valor de la mujer era concebido a través del orgullo producido por la exaltación de la virginidad y pureza que se evidenciaba en lo buena conocedora de la Biblia y la entrega a su hogar, a sus hijos y la atención de su esposo. Débora no pinta este tipo de mujer, contrario a eso revela la prostitución en el complejo cultural antioqueño, señala que paralelo al fortalecimiento de la familia en Antioquia, con todas sus costumbres y formas de organización, la prostitución también se fortalece, porque mientras hay una mujer que merece todo el respeto en casa, está la mujer que permite fraguar las cargas laborales y familiares de forma sexual en los hombres (Gutiérrez, 1994: 435).

Esta situación de la prostituta es representada por Débora Arango múltiples veces; vastas obras muestran esa realidad que Gutiérrez menciona en su texto, la permisividad de las mujeres casadas para con sus esposos y la visita poco controlada a los barrios donde las prostitutas trabajaban (Ficha No 27).

Aunque los que salen, se ven muy mal, los que llegan también quieren ahogar sus penas, recibir los beneficios de una noche de placer y despojarse de preocupaciones. Ahí en el burdel, en la casa de citas, donde las prostitutas aceptan cierta cantidad de dinero y no cuestionan nada. (Comentario ficha No. 27)

La prostitución a Débora la intrigó, la imagen carnal de la mujer es la que llena sus lienzos y agota sus acuarelas, pasa horas enteras registrando los sitios de citas, las peleas entre prostitutas (Ficha No. 20), los hombres que salían y entraban a los prostíbulos, esa imagen vibrante de la mujer que contrastaba fuertemente con la imagen devota y religiosa de la mujer de la Antioquia de los años 40 (Londoño, 1997).

La obra de Débora está enmarcada en un contexto en que los hombres debían responder económicamente en el hogar, mientras que las mujeres en el interior de sus casas mantenían

el orden y total control sobre los hijos, para que reprodujeran las costumbres y llevaran una vida de orgullo como la de sus padres (Gutiérrez, 1994).

Por otro lado, a través de las pinturas de mujeres desnudas cuyos cuerpos son bellamente trabajados y pintados contrasta la imagen de las prostitutas cansadas y agobiadas, con cuerpos manchados y rostros deformes. La mujer perfumada al lado de pájaros y montañas en la primera etapa del “paganismo” crea una dualidad con la mujer semidesnuda, despeinada en la sala de citas esperando o complaciendo a su cliente; una dualidad que expone la doble moral antioqueña, la cual se basa en ofrecer la Iglesia a la vez que la prostitución como “válvula de escape a tensiones” sexuales o carnales, para mantener las tradiciones culturales que la diferenciaban de otras regiones. Básicamente la artista reflejó el sacrificio de unas mujeres en las calles, para mantener la pureza y virtud de otras en sus casas. Mientras un grupo de mujeres es estigmatizado socialmente, el otro grupo se justifica puro y ajustado a los principios morales de la Antioquia de 1940 (Gutiérrez, 1994: 394).

Aparte de las otras imágenes de la mujer, la solterona, madre y esposa, se evidencian las formas en que se configura la familia y los mecanismos de reafirmación de la misma, en este caso el matrimonio, que según Débora Arango fue una de las primeras formas de manifestar su descontento con la sociedad y los preceptos de su contexto. No era posible concebir su vida al lado de un hombre que lo único que quería era reprimirla, cortarle las alas al querer que se dedicara explícitamente a la labor del hogar (Londoño, 1997: 130). Y lo anterior se reafirma porque la mujer en Antioquia en la década de los 40 y 50 era claramente reprimida, desde la familia, la iglesia, el matrimonio, la intimidad y el hogar (Gutiérrez, 1994). Una “mujer mala” no era solo aquella que se inclinaba por un disfrute sin compromiso de la sexualidad, sino que también era considerada así, la que no se ajustara a los modelos de madre, virgen o esposa. De esta manera Débora Arango no sólo pasó a ser una “paria” para su sociedad, puesto que nunca se casó, sino que su obra se configuró como un modelo negativo y transgresor del ideal de mujer de su época (Gutiérrez, 1994: 395).

La “esposa” al igual que la “virgen” son figuras fundamentales para el compendio familiar antioqueño de mitad del siglo XX. La “himenolatría antioqueña” es tan poderosa y arraigada como la idolatría al matrimonio, por esta razón las marginadas no sólo eran las prostitutas sino aquellas mujeres “santas” que se negaban al matrimonio. Si no existía un

casamiento con un hombre, entonces se planteaba la única alternativa posible: ser las “esposas del señor” (Gutiérrez, 1994: 396). Por tal motivo, las acuarelas de Débora se criticaron con tanta vehemencia, puesto que son obras explícitas de caminos equivocados para las mujeres, donde se muestran casi en un mismo nivel de expresión, mujeres de clases medias-altas y prostitutas. Ambas clases de mujeres están desnudas, muestran sus senos con prominentes pezones y su vello púbico es tan denso que se repite sin variación en los cuadros de esta gran categoría, "expresión pagana".

Evidentemente la excepcionalidad de Débora Arango en Colombia, radica en sus fuertes críticas a la idea de mujer que se promovía en su época (Gutiérrez, 1994). Seguido a esto, la imagen que en su momento se hicieron los círculos de las bellas artes al denominarla una artista liberal que iba en contra de los valores promovidos y fuertemente reproducidos por la sociedad antioqueña de su momento, aun siendo mujer. La pintura de Débora Arango es una forma de contraposición a su contexto. La artista manifestó a través de sus lienzos la omisión femenina en el arte y a su vez transgredió los valores de una época en un espacio geográfico de herméticas tradiciones, exponiendo el vello púbico de la mujer, acentuando sus pezones, descubriendo el cabello de las “Marías” y considerando que la “mala cara” de Antioquia también era un tema para la expresión artística, un tema válido porque pasaba frente a los ojos: prostitutas, alcoholismo, injustos tratos a las trabajadoras sexuales y abusos de poder.

4.2 Sarcasmo político y los zoomorfismos en la pintura de Débora Arango

“La pintura se vuelve literatura política y la literatura se torna en panfletista”

(Mendieta, 1962: 176)

Bajo estas categorías reposan las acuarelas y lienzos que por más de 20 años estuvieron sumergidas en un total y completo ocultamiento, ya que dadas las circunstancias contextuales de la Antioquia y Colombia del 40 y 50 era imposible mostrar estas obras en exposiciones. Débora Arango pudo haber sido agredida en los medios de comunicación con más vehemencia, que cuando presentó su “expresión pagana”.



“La república”. Débora Arango. S.f. Acuarela

Museo de Arte Moderno de Medellín

El pueblo antioqueño para la década de 1940 fue muy susceptible a los desnudos pintados por Débora Arango. La “mojigatería paisa” no soportaba la tranquilidad con la que una mujer se atrevía a presentar el cuerpo femenino con tales formas. Tal fue el eco de este tipo de malestares que no sólo sucedieron en Antioquia, sino que tomaron fuerza también en la capital de país (Londoño, 1997). Pero había otra situación que era invisible para el hermetismo moral de los antioqueños, el cual pasaba frente a los públicos de arte y los afectaba menos que un desnudo.

Los artistas durante el siglo XIX y XX se mostraron partícipes con algunos ideales políticos conservadores y liberales. Aunque en la totalidad del siglo XIX los artistas hayan hecho un arte meramente religioso, las formas que representaban indicaban una inclinación política conservadora, en la que su línea ideológica partía principalmente de la perpetuación visual de la religión católica (Londoño, 1995). Los sagrados corazones de Jesús en cada casa, las “Vírgenes María” en diversos cuadros en las salas y habitaciones de un hogar antioqueño eran las herramientas gráficas que utilizaba la Iglesia católica a través de los artistas para hacer una “catequización artística” con fines religiosos de control colectivo e individual (Gutiérrez, 1994).

Como se ha demostrado, el arte puede ser un instrumento de vinculación directa con ideologías, instituciones, costumbres y demás aspectos de la vida del ser humano. El arte toca campos íntimos y sensoriales que desempeñan diversas funciones. Son productos que deben ser comprendidos de acuerdo a diferentes puntos de vista, la interpretación de la obra depende del observador y en algunos casos de la ayuda del artista, con esto se muestra que para algunos especialistas las relaciones de arte y política, arte y religión, arte y lúdica, no tienen ningún tipo de validez, puesto que lo relevante de la obra, son sus formas, colores, texturas y mensajes técnicos que sólo pueden ser entendidos bajo la premisa de “arte por el arte”. Según la visión “estética” del arte, las creaciones artísticas nada tienen que ofrecer a las problemáticas sociales y mucho menos generar adeptos políticos por medio de los sentidos o experiencias estéticas (Mendieta, 1962).

En el caso de Débora Arango, afirmaciones como sus obras “no influenciaban a nadie” quedaron en un tercer plano, puesto que sus críticas y burlas a los procesos políticos y líderes de partidos fueron tan fuertes que las élites que controlaban el campo artístico se vieron en la obligación de censurarla. La idea de que el arte nada puede ofrecerle a la sociedad omite la razón de ser de las obras de Débora y olvida que cada una de estas creaciones son hijas de un individuo producto de una época y sus visiones están directamente afectadas por los hechos políticos, sociales, culturales e históricos que conforman el medio social en el que nos encontramos.

Por situaciones anteriormente expuestas, las obras de Débora Arango que se congregan bajo la categoría de “Sátira política” no pueden ser leídas únicamente como producciones

artísticas con fines estéticos. A su vez, esta categoría se compone de herramientas expresivas como el uso de zoomorfismos para ridiculizar personajes públicos y de igual forma la representación de éstos como caricaturas.

En capítulos anteriores se indica que la influencia de Ricardo Rendón (caricaturista) sobre Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez influenció directamente a Débora Arango, además de los discursos políticos que se promovían en los medios de comunicación por parte de algunos representantes de los partidos políticos. Aunque la artista se negara a considerarse públicamente partidaria de un ideal político u otro, sus obras son claramente un ejemplo de que tal y como sucedió con la influencia de la religión en el arte, hasta el punto de cohibir o restringir sus formas expresivas, la política también funcionó y funciona como un instrumento para dirigir la sociedad a usanza de las expresiones artísticas.

4.2.1 Los batracios de Débora Arango



*“Rojas Pinilla”. Débora Arango. S.f
Museo de Arte Moderno de Medellín*

Para 1924, Ricardo Rendón (1894-1931), empezó a trabajar para el diario liberal *El Espectador*, arremetiendo con sus fuertes “críticas visuales” a manera de caricaturas todas las (para su juicio) injusticias de su momento. Las caras gordas de los representantes políticos, los dientes de burro de algunos de sus personajes, a su vez que las representaciones de sapos y animales desprolijos, eran el inicio de una gran influencia para la conformación de todos los batracios políticos pintados por Débora Arango.

Dada la importancia que tuvo el caricaturista Ricardo Rendón en el campo de la ilustración colombiana, y como fiel lectora de la prensa de su tiempo (Londoño, 1997), Débora se ve claramente influenciada por el zoomorfismo como una forma directa de crítica a los dirigentes presidenciales de su época. Pero no sólo ridiculiza con estas formas animales a los principales representantes del partido liberal y conservador, sino que también satiriza los mecanismos “democráticos” de su momento:



Todos marchan contentos con una clara respuesta, al parecer a los tres beneficia, sus caras de regocijo los caricaturiza, al punto de volverlos marionetas. El que se encuentren Alberto Lleras y Laureano Gómez, indica que hace referencia al “plebiscito” de 1957 que dio inicio al frente nacional después de la presidencia de Rojas Pinilla. “Plebiscito” hace referencia al mecanismo bajo el cual el pueblo aprueba o rechaza, políticas directas que los afecten, tal como dice la constitución de 1991 en su artículo 150, numeral 16 “Aprobar o improbar los tratados, que el gobierno celebre con otros Estados o con entidades de derecho internacional. Por medio de dichos tratados podrá el Estado, sobre bases de equidad, reciprocidad y conveniencia nacional, transferir parcialmente determinadas atribuciones a organismos internacionales, que tengan por objeto promover o consolidar la integración económica con otros Estados”. Débora no pinta el pueblo, pinta a los erráticos interesados, con cara de ansiedad y burla. Que a manera directa llevan en sus manos el “si” como respuesta que el pueblo debe dar a esta iniciativa. (Comentario y mensaje lingüístico ficha No. 42)

Débora Arango se encarga de desprestigiar los gobiernos de su época, criticando especialmente al partido conservador y todos sus representantes:



El fondo de la escena está hecho con colores marrones oscuros y claros. La gallina tiene una cresta color rojo y un medallón en su cuello color azul, igual que la bandera que sostiene en su pata izquierda. Los huevos no son totalmente blancos, tiene pintas de violetas y naranjas que simulan el reflejo del suelo y los lugares de sombra. Los bocetos entregados por Cecilia Londoño (sobrina de la artista al MAMM-2011) muestran una Doña Berta mucho más humanoide, los pollitos han salido del cascaron y ella mantiene una posición similar a la gallina de la pintura final. La gallina del boceto tiene cara humana, incluso insinuación de cabello. Pero en la acuarela, los rasgos se animalizan y queda sólo una gallina sosteniendo una bandera con huevos sin romper (Mensaje plástico ficha No. 41)

En el ejemplo anterior, muestra satirizada la esposa del líder político Mariano Ospina Pérez (1891-1976), quien en su versión animal (gallina) muestra una gran fatiga al cuidar los pequeños huevos que simulan sus hijos, hijos también del partido conservador. De igual forma lo hace con otros hechos históricos cruciales en la política de Colombia, dejando ver sus inclinaciones, aunque se negara, seguidora de alguno de los partidos (Londoño, 1997: 164):



Al igual que el cuadro “Rojas Pinilla” Débora hace dos representaciones de una misma escena. La elaborada con acuarela se llama “13 de junio”, en ésta hay dos grupos a cada lado de la cuadrícula, al lado izquierdo se pueden apreciar miembros de la iglesia católica: monjes, curas y personas vociferando y levantando sus manos, al lado contrario un grupo de soldados dando la espalda al espectador, entre estos dos grupos hay una camilla sostenida por aves de rapiña y escoltada por ranas y sapos. Sobre la camilla o tendido, está un gran sapo con cinta tricolor en el cuello, delante de él un esqueleto negro con pancarta blanca levanta el signo fúnebre en el desfile.

La representación elaborada con óleo, tiene como nombre “Salida de Laureano”. Esta versión, está hecha de forma más simple. A cada lado del desfile, se observan sólo las cabezas de los asistentes y parte de los uniformes militares. Detrás del sapo en camilla, está un soldado con un rifle presidiendo la marcha de las aves de rapiña o los cuervos. De igual forma aparece el esqueleto con la pancarta blanca y el símbolo de muerte.

Se hace difícil identificar una sola reacción de los personajes allí pintados, puesto que en las dos versiones, los hombres que vociferan (monjes y civiles) parecen a favor del hecho y también en contra.(Descripción ficha No. 38)

Tras la toma del poder del General Rojas Pinilla, con el golpe de Estado a Laureano Gómez (1953), el cuadro es claro al indicar las nuevas fuerzas de control bajo el nuevo gobierno, las cuales serán realizadas mediante el sometimiento y vigilancia de los opositores, el azote

y persecución de los transgresores y el apoyo indiscutible de algunos representantes de la Iglesia Católica (Londoño, 1997).

Once de las 233 obras donadas al Museo de Arte Moderno de Medellín, hacen referencia a la temática de la “Sátira Política”, once acuarelas y óleos que muestran con personajes desfigurados y caricaturescos los entramados políticos de una época compleja en Colombia, con esto se cumple la idea de que el arte con fines políticos, a su vez que exalta, puede también denigrar con fuerza los ideales contrarios (Mendieta, 1962: 175), cuyos efectos son tan potentes, que el mismo artista opta por ocultar sus percepciones al respecto, tal y como sucedió con Débora Arango, quien consideró que sus obras debían permanecer ocultas, puesto que su sociedad no estaba dispuesta a observar las acusaciones severas que ella presentó en sus lienzos (Londoño, 1997).

Débora mantuvo fuera de los lentes críticos del arte las representaciones de sátira política, porque sus cuadros no son la exaltación o reafirmación de un ideal político de su época, sino que contrario a esto, son la consolidación de un humor grotesco de formas humanoides y animales que exponen el ridículo panorama político que a sus ojos, se transcribía en sapos, serpientes, pájaros negros y zorros.

Dado que el contexto político en el que Débora Arango estaba inmersa tenía grandes contradicciones, traducidas en el respeto por otras formas de pensamiento ideológico pero con limitantes posibilidades de acción, los liberales se vieron relegados a trabajar para los lectores de prensa y los conservadores a seguir ejerciendo control social mediante la Iglesia. El arte manifestado por la artista no correspondía a lo que académicamente se había promovido, las formas definidas y naturalistas no eran las indicadas para mostrar una distorsión ideológica, que alentaba a la polarización de la política colombiana. (Santamaría, 2013: 34)

Las siluetas en los cuadros de Arango para la “Sátira Política” colindan entre lo figurativo, burlesco y grotesco, concentran la idea de que el ser humano, cuando se infesta de poder se transforma en animal, las formas bellas no se conciben en sus trabajos, la propuesta en Débora es que las temáticas políticas como sus inconformidades con la religión católica,

sólo pueden ser representadas bajo la categoría de lo “feo”, bastante camuflada entre bodegones y ángeles en los cuadros, de sus maestros antecesores.

Cuando se producen cambios políticos profundos en el seno de una sociedad hasta el punto de transformar sus instituciones y su organización, se opera inmediatamente una pareja mutación en todas las manifestaciones del arte, y lo mismo en la temática que en el estilo, pues un nuevo estado de conciencia social determina nuevas formas de expresión artística. (Mendieta, 1962: 176)

Las animalizaciones de representantes políticos de su época, cumplieron con la función de igualar las acciones hechas ante la sociedad con las formas de operar de dichos animales, los sapos, cerdos y zorros que en múltiples cuadros Débora mostró, fueron un desprestigio y burla a los gobiernos de su época. Pero la desacreditación no fue sólo de su parte, también los voceros y líderes políticos hicieron manifestaciones directas a los movimientos estilísticos, pero con críticas subyacentes a los ideales políticos liberales:

El arte de bajo imperio llegó a terrible sequedad y aniquilamiento [...]. En uno de los números de la malhadada Revista de las Indias, en esa audaz empresa de falsificación y simulación de cultura en hora infausta acometida por el ministerio de educación, puede verse que un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público de Medellín con una copia y servil imitación de la manera y los procedimientos del mexicano. Igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva proporcionalidad de las figuras. Sin duda mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos. Una ignorancia casi total de las leyes fundamentales del diseño y una gran vulgaridad en los temas, que ni por un momento intentan producir en el espectador una impresión noble y delicada. (Gómez, 1937)

Para 1940, de acuerdo con el aquel entonces Ministro de Educación, Jorge Eliécer Gaitán, la cultura debía llegar a los sectores populares de la sociedad colombiana, promoviendo todo tipo de expresión artística en donde se presentaran visiones diferentes de los compendios culturales de cada región. Una de las exposiciones propuestas para la artista, fue la exposición individual en el Teatro Colón de Bogotá, en donde se reunían 13

acuarelas de las cuales 6 concentraban las temáticas del desnudo. Con fuerza arrasadora, los columnistas conservadores arremetieron con este tipo de ideales extensores de cultura (Rosas, 2007) y desacreditaron el tipo de objetivos del ministerio de educación:

El Estado está corrompiendo a las nuevas generaciones familiarizándolas con lo que la naturaleza tiene de ocultable. [...] no se trata de arte sino de una soterrada campaña que viene realizando el régimen contra las costumbres nacionales. El ministerio de educación se ha convertido en foco de disolución social¹⁹

Las formas de ataque mediático por parte de los conservadores a los liberales, desencadenó en Débora una serie de ataques pictóricos a los pertenecientes del partido conservador, dejando claro en dos de sus cuadros la inclinación política de la pintora:



En la totalidad del cuadro aparece una iglesia de dos pisos, el primero tiene aglutinada a personas con palos y militares con escopetas. La iglesia arde en llamas y detrás de sus paredes se ven las llamaradas y bocas de cañones. En el segundo piso, hay una mujer sostenida por las piernas, mientras hace sonar dos campanas. Al lado derecho de la iglesia, hay tres monjes intentando subir una escalera de madera para llegar a la parte alta de la estructura. Del lado izquierdo de la pintura se observa un hombre muerto y desgarrado, arrastrado por dos hombres más. Un gran letrero se observa en el centro de la Iglesia, contiene la frase “Viva Gaitán” (Descripción ficha No. 36)

¹⁹ Esta cita se encuentra completa en el trabajo de investigación de Ana María Rosas, de la Revista Colombiana No. 140 Vol. XII de febrero de 1941 con autor anónimo.



No hay definición en los rostros, aquí lo impactante es la masa. Los colores de las banderas se muestran tan definidos y claros que reclaman importancia, al igual que una sola figura desproporcionadamente grande, respecto al tamaño de las otras allí presentes. Va vestido de traje negro, pero da la espalda, en medio de una masa de chivas, mujeres, hombres y banderas, la figura de este personaje resalta, al igual que su brazo al aire, indica movimiento, contrario a la masa estática que lo escucha (Mensaje plástico ficha No. 55)

4.2.2 El discurso zoomorfista

Para la década de 1930 el frenético líder conservador Laureano Gómez exponía en la prensa colombiana el fuerte peligro que significaba el partido liberal para Colombia, cuya “fuerza maligna” arremetía contra la Iglesia católica destruyendo las tradiciones del país corrompiendo a sus gentes y agilizando la decadencia moral de la que tanto advertía en los medios (Henderson, 1984: 168).

En 1942 su atención recayó en el comunismo internacional. Con esto insistió en que el liberalismo tenía compatibilidad con la ideología marxista y que al igual que las batallas libradas por líderes políticos estadounidenses durante los años cuarenta, la campaña anticomunista en Colombia debía fortalecerse para exterminar el ateísmo comunista que ponía en peligro la identidad tradicional colombiana y a su vez un desenfrenado control sobre los comportamientos de los colombianos (Henderson, 1984).

Cuando Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado el 9 de abril de 1948, los ataques mediáticos contra el comunismo alcanzaron niveles indescifrables por parte de los dirigentes conservadores, puesto que sin saber si dicho acto fue llevado a cabo por seguidores del comunismo se estableció en el ambiente político el gran peligro que significaba la subversión y su imperioso impacto. Incluso representantes clericales se dieron a la tarea de desprestigiar públicamente no sólo al comunismo sino también al partido liberal:

El obispo Miguel Ángel Builes habló por la mayoría de los conservadores cuando dijo: antes del 9 de abril el liberalismo permitió que una ramita comunista naciera de su poderoso tronco, y la ramita lo dominó y lo estranguló. El liberalismo murió y el árbol produjo sólo fruto maldito, como fue el 9 de abril y los días siguientes (Henderson, 1984: 167).

Este tipo de hechos también fueron retratados por Débora Arango, aunque no pudo ser testigo directo de los hechos, sí pudo pintar, gracias a la radio, lo que sucedió con el líder liberal, su inigualable transcripción de los estragos ocurridos en ese momento colindan entre lo jocoso, lo trágico y lo desesperante (Londoño, 1997):

Todos están librando un caos corren a la iglesia para estar a salvo, aunque muchos hayan muerto en el camino. Los militares hacen su trabajo ponen en control al que pueden así tengan que torturarlo. Los cañones están elevando a niveles insospechados el estrés, pero siempre hay un buen momento para ver lo que nunca se ha podido, este monje a la vez que sostiene a la mujer para tocar las campanas, se adentra en un mundo de lugares vedados que dejan ver sus prendas. Los letreros indican por quién ha sido desatada la ola de muertes y gritos desesperados. (Comentario ficha No. 36 Ver anexos)

Laureano Gómez sale de Colombia en pleno “Bogotazo” y llega a España para instalarse durante 14 meses en los cuales desde la distancia refuerza en Colombia una fanaticada que lo reclama, a la cual él responde desde una llamada telefónica:

...estimo que al partido conservador incumbe la responsabilidad de salvar la República...regresaré inmediatamente como soldado (Henderson, 1984: 168).

El líder conservador llega el 24 de junio de 1949 a una de las ciudades con más fuerte tradición conservadora. En la ciudad de Medellín en la Plaza de Berrío, frente a una multitud antioqueña de conservadores, Laureano Gómez da uno de sus más memorables discursos, en el que, como si se tratara de un cuento infantil animaliza al partido liberal configurándose un ataque directo para todos sus seguidores y representantes:

Nuestro basilisco camina con pies de confusión y de ingenuidad, con piernas de atropello y de violencia, con un inmenso estómago oligárquico; con un pecho de ira, con brazos masónicos y con una pequeña, diminuta cabeza comunista, pero que es la cabeza. Este es el resultado de una elaboración mental. Es la deducción que se hace de la consideración de los últimos hechos del país, con el cuidado con que un químico en un laboratorio seguirá la trayectoria de las reacciones para sacar la conclusión; y así tenemos que el fenómeno mayor ha ocurrido en los últimos tiempos, el 9 de abril, fue un fenómeno típicamente comunista, pero ejecutado por el basilisco. La cabeza pequeña, e imperceptible, lo dispuso, y el cuerpo lo llevó a cabo para vergüenza nacional (Henderson, 1984: 168)

Como se aprecia en el discurso de Laureano Gómez, su intención no era sólo “elaborar mentalmente” una figura que representara al partido liberal, sino también ridiculizó por medio de un animal mitológico la composición del mecanismo político liberal. Con este valioso ejemplo es posible entender las dos fuentes de las cuales se nutrieron las creaciones artísticas de Débora Arango, por un lado la caricatura y su forma escueta, desgana y ligera, y por otro, el discurso que en su ciudad había promovido el líder conservador. De igual forma Débora ridiculiza y satiriza los comportamientos, mecanismos políticos y cualidades físicas de los dirigentes de partidos conservador y liberal. Pone en sus lienzos, perros, figuras grotescas y aves con caras humanas para, como si se tratara de un discurso visual, manifestar sus percepciones.

4.3 Las obras de Denuncia Social



“Justicia”. Débora Arango. S.f

Museo de Arte Moderno de Medellín

Dentro de la categoría “Denuncia Social” se encuentran manifestaciones de toda índole, desde los malos tratos recibidos por las autoridades sociales a las prostitutas (Ficha No 24), hasta la comida que comparten un gran número de personas pobres (Ficha No. 30). La artista tocada por esta infinidad de situaciones sociales refleja con sus pigmentos, lo que en la escuela del muralismo había aprendido.

A mí no me halagaban las mujeres de mantillas lindas, ni siquiera me inspiraban, a mí lo que me inspira es el dolor, el sufrimiento... vea esos niños disfrutando un caldito que les van a dar. Eso es lo que me gusta a mí” Débora Arango refiriéndose a la pintura “Patrimonio (Álvarez, 2011).

Su mirada en esta categoría se vuelve acusadora de las situaciones de pobreza, violencia e injusticia, que compromete otro tipo de instituciones colombianas aparte de la Iglesia católica.



La madre y su hijo han sido abandonados, olvidados por el estado, sus prendas sucias, no hacen tanto eco como las posturas de los cuerpos, que indican desprotección y penumbra. El Instituto Colombiano de Seguros Sociales, parece que sabe de su situación, pero no ha empezado una acción para contrarrestar su desdicha. ¿Habrà alguien que los cuide o los vea, aparte de nosotros? (Comentario ficha No. 29 Ver anexos)

El contacto que Débora Arango tuvo con el muralismo mexicano, cambió en adelante su obra, conoció a Federico Cantú en 1944, que sin ningún certificado que la aprobara como estudiante de artes, le ofreció todos los beneficios para que estudiara la pintura mural al fresco. Fiel a este movimiento, representa la vida cotidiana de los trabajadores (Fichas No. 45-46, 49-51), las penurias sociales de mujeres y hombres y narra a través de colores, las nefastas realidades que vivían los pobres en Antioquia.

Este tipo de “denuncias” se prolongarán a lo largo de su vida, trayendo a colación en sus lienzos, temáticas similares a las trabajadas en las décadas anteriores. La temática de la violencia también hace parte de esta gran categoría, puesto que al mostrarse adversa a este tipo de acciones, manifiesta las formas en que operaban los delincuentes de la década de los 70.

Con su cuadro *El secuestro* (1977) denunció las preocupantes emboscadas en las que se veía envuelta una víctima de este tipo de atropellos:



Hay un hombre, quiere escapar, lo tienen contra el piso, un victimario sin piedad muestra sus armas para intimidarlo, no puede resistirse, si lo hace, el ataque puede terminar con su vida, parece muerto en el suelo, no se sabe si está escapando, está herido o finalmente se ha resignado a ser llevado a la fuerza. (Comentario ficha No. 32 Ver anexos)

La pintura en esta categoría, no puede ser solo tomada como una manifestación en contra de estas formas de violencia, también son testimonios que la artista registró con su pincel, aguzando al espectador a sentir un rechazo (al igual que Débora) por este tipo de situaciones. En una pintura hace directa su afectación, al punto de incluirse en la tierra en estado de descomposición devorada por un perro (“El cementerio de la chusma y/o mi cabeza”):



También debo añadir que aunque se han hecho diversas interpretaciones de este mismo cuadro, nadie ha profundizado en la razón por la cual la pintora puso como alternativa de nombre “Mi cabeza”, con esto refuerza la idea de que en dicho cementerio, está condenada a ser devorada por los perros y custodiada por los “pájaros”, para ella no era nuevo que Laureano Gómez durante su gobernanza, le emitiera su más vehemente repudio hacia sus pinturas (Rosas, 2008). (Mensaje lingüístico ficha No. 53)

Las interpretaciones dadas al cuadro, giran alrededor de la idea de que ese cementerio del que hace referencia Débora, es un espacio (Schuster, 2011) (Londoño, 1997) de olvido y congregación de muertes, a su vez que ponen de manifiesto los responsables de dichos asesinatos, debido a la relación directa de los animales allí encontrados, las metáforas utilizadas por la artista son denuncias directas a las maneras de operar de este tipo de grupos armados y el gobierno promotor de los mismos:

Visto de nuevo, no obstante, el cuadro deja pocas dudas acerca de los principales responsables de la hecatombe. Los chulos, o sea los pájaros negros, así como el predominio de matices azules, es decir el color del partido conservador, indican que los dirigentes de este partido y sus bandas armadas, los “pájaros” y “Chulavitas”, son identificados como los principales instigadores del terror (Schuster, 2011: 38)

No cabe duda que Débora Arango tenía como objetivo presentar en sus acuarelas las más diversas agresiones desde diferentes fuentes o agentes sociales, representar la violencia ejecutada por las instituciones legítimas de la sociedad: la Iglesia, el Estado, la Policía, los grupos armados, los institutos de seguridad social, todos llevándose la ilusión de una mejor sociedad según la artista, una sociedad en la que tuviera lugar la paz, que también Débora la pintó en estado crítico:



Los rostros retratados tienen expresiones grotescas y facciones desfiguradas, aunque la figura central del cuadro, presenta la más extrema deformación del cuerpo. Su cuello es una espiral de dos hileras de color piel. Su cara tiene los ojos desproporcionados al igual que la boca y la nariz. Su expresión está entre la burla y la angustia. Los demás personajes, muestran expresiones de dolor, desesperación y asombro. Son una gran masa de formas, expresiones y colores [...] A todos les urge la paz, pero nadie se percató de que la hiere, sólo la apetecen la enaltecen pero la desfiguran con sus gritos. La paz ya se ha trocado como ellos, la han devastado y ahora la estrangulan. (Mensaje plástico y comentario ficha No. 31)

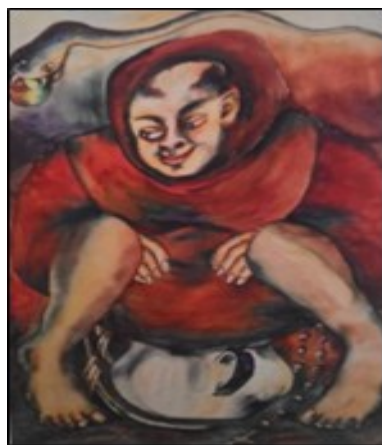
No sólo intentó retratar “la paz”, sino también evidenciar el día a día de los pobres. Con su pintura de “Denuncia Social” su obra se vuelve una fotografía de la realidad de los pobres antioqueños, temáticas someramente trabajadas en el muralismo de Pedro Nel Gómez y poco interesantes para el arte de su época (ficha No. 63)

La “denuncia social” que hace Débora en esta categoría permite visibilizar aquellos grupos frágiles en la sociedad olvidados por el arte tradicional, que se ocupaba principalmente en escenas religiosas y retratos naturalistas de familias adineradas. Sólo con la influencia del muralismo pudo ser posible conocer luchas sociales de las clases medias y bajas de Antioquia. En Débora Arango este tipo de temáticas son recurrentes. Parte de las obras encontradas están bajo esta categoría. De todas las 63 pinturas, 32 son sobre denuncia social, en las cuales se exponen mujeres de raza negra pariendo en situaciones de pobreza,

soledad y dolor, al igual que mujeres posiblemente indígenas, sufriendo las mismas situaciones. Hombres enajenados (no tienen identidad, pues no muestran sus rostros) que trabajan entre grandes cultivos, prostitutas asechadas por la fuerza policial que con bolillos las acosan e intimidan, mujeres en el suelo, familias hacinadas en hamacas o cartones en el suelo y finalmente los trenes cargados de muertos víctimas de los hechos sucedidos en la época de la Violencia de 1948.

4.4 El sarcasmo religioso en Débora Arango

La obra realizada bajo esta categoría proporciona no sólo una prueba de las condiciones sociales de un grupo humano perteneciente a una institución y la hegemonía de poder que ejercía (Iglesia Católica), sino también una denuncia desde la óptica subjetiva de la artista acerca de las irónicas contradicciones bajo las cuales estaban envueltos los representantes de la Iglesia. Esta categoría reúne temáticas como la política, el desnudo, la prostitución y la violencia, donde incluso a veces también cabe la gracia: la *Levitación* (Ficha No. 46) muestra claramente un representante de la iglesia católica disputándose la elección del pecado o la continuación de su “santidad”:



Este hombre ha ido a su bacinilla, tapa con su túnica sus genitales, aunque de repente se inquieta y sus manos sigilosamente se dirigen a levantarla, siente que alguien lo observa, se le acerca, pero no es más que su curiosidad. Puso al nivel de sus desechos corporales, el rosario, lo ha olvidado, casi lo pisa. Ahora detenidamente espera que su pecado materializado en serpiente se encuentre frente

a él, para entregarle como a “Eva”, la manzana (Comentario a ficha No. 46 Ver anexos)

La Iglesia católica cumple la función en la sociedad antioqueña de regular las acciones diarias de sus creyentes, existe un ambiente religioso que abarca todos los campos de acción del individuo y filtra la mentalidad de los integrantes en la familia, que crea un “*Hábitat espiritual*” (Gutiérrez, 1994: 432) suficiente para la formación de los individuos en carreras religiosas. Los sacerdotes como sus máximos representantes y las monjas como el soporte a las obligaciones religiosas de la iglesia. Aunque no existiera una gran cantidad de mujeres entregadas a los votos religiosos (Gutiérrez, 1994), la “mujer religiosa” o devota del catolicismo era común en el compendio familiar de la Montaña.

Débora Arango como mujer devota, cumplió ante la sociedad antioqueña el rol de la “Solterona o biata”, considerado en la Antioquia de los 40 como:

Peso muerto en la familia, pero porque fundamentalmente no ha cumplido la meta cultural indicada por la sociedad y, por tanto, es causa de conflicto [...] el ego femenino en Antioquia fundamentalmente está preparado para ser esposa y nada más, y al no llenar esta única finalidad, no existen instituciones específicas que acaparen la plenitud de su vida, convirtiéndose en las demás, en un elemento forastero, una carga, un obstáculo, un elemento intrusivo (Gutiérrez, 1994: 428-429)

Débora Arango demandante frente a este tipo de estigma social, arremete con sus pinturas transgresoras de la religión y nos muestra monjas que huyen del convento (Ficha No.1), obispos que son besados por prostitutas (Ficha No. 55), bocetos de monjes y mujeres abrazados en los silencios de un parque (Ficha No. 60) con la intención de chocar este tipo de limitantes estilos de vida. De esta manera, contrario a lo que tradicionalmente hacían los maestros del arte en Antioquia, usar la pintura como medio de comunicación y exaltación de los íconos religiosos, Débora muestra como pecadores y pecadoras los integrantes de la Iglesia, que al igual que cualquier otro individuo de su contexto, podían caer en la tentación y sucumbir en ella.

La religión que Débora Arango presenta no es una religión libre de pecado, personifica las más bajas acciones dentro de una institución promotora de las buenas costumbres y fervor

por la vida correcta. Desprestigia una identidad colectiva que agrede la totalidad de una región.



“La indulgencia, La procesión, El obispo”. Débora Arango. 1941. Acuarela

Museo de Arte Moderno de Medellín.

Antioquia presentaba un carácter estrictamente religioso que se traducía en un gran respeto a las imágenes y hábitos religiosos. El “rosario”, la túnica de la monja, el crucifijo, fueron utilizados por Débora para transmitir en sus pinturas un sentido profano de las temáticas religiosas. No sólo trabajó la “María” (Ficha No. 62) como una mujer seductora, sino que puso en estado de putrefacción a la Iglesia y sus representantes (Fichas No. 48, 57), con esto indica que los principios de la sociedad antioqueña cumplían con una doble moral, que en lo colectivo se veía generalizado y aceptado, pero que al interior de los hogares y las mentalidades antioqueñas la realidad era otra.

De acuerdo con Lucio Mendieta: “El arte no es sino la expresión de la vida social y en consecuencia, si la sociedad es eminentemente religiosa, el arte se orientará, en todas sus expresiones, en sentido religioso” (1962: 136). La obra de Débora Arango, trata de temas religiosos, pero concretamente transgresores, puesto que hace uso de simbología católica, para establecer sus críticas, los representantes de la Iglesia son puestos en escenas comprometedoras y sumamente penosas para la sociedad de su época, todo está

directamente conectado para hacer alusión a una tradición e identidad antioqueña, pero en un sentido crítico e infractor.

Vale la pena resaltar, que el arte es un mecanismo que a lo largo de los siglos se ha utilizado como herramienta de legitimación y consagración de la religión, bajo la cual las religiones involucradas han recibido prestigios económicos, simbólicos y políticos (Mendieta, 1962). Las acuarelas de Débora pretenden lo contrario, critican los estilos de vida religiosos, al igual que desprestigian bajo simbología católica todo el aparato ideológico que promovía la Iglesia Católica.

Por otro lado, están las imágenes que muestran la fervorosa fidelidad de los creyentes católicos pobres, disonantes con las imágenes religiosas de santidad y dolor (Ficha No. 51). En estas representaciones Débora Arango pone en un mismo plano el sufrimiento de las clases bajas de Antioquia paralelo al sufrimiento de sus íconos religiosos, éstos comparten una misma expresión de desamparo y dolor. Denuncia con estas imágenes que los fanatismos en Antioquia llevaban incluso a pasar por alto estas escenas de pobreza e incierto futuro. Débora Arango como “mujer de su tiempo y de su ambiente histórico-social, no hace sino expresar en sus obras aquello que más incita su sensibilidad y entre esas incitaciones lo que es tendencia o preocupación u orientación general a sus virtudes creadoras” (Mendieta, 1962: 156). Lo anterior muestra que su producción pictórica en “sarcasmo religioso”, también se puede configurar como una denuncia social a estos hechos.

El “sarcasmo religioso” de Débora Arango, no sólo compromete una pequeña parte de la sociedad con gran influencia sobre los individuos de Antioquia, sino que critica directamente la identidad de todo su departamento. De esta manera su trabajo se configura como un ataque directo a modos de vida propios, puesto que como se ha mencionado en párrafos anteriores, Débora era una mujer muy devota del catolicismo. Su trabajo elaborado en esta categoría fue un distanciamiento con el contexto social. Este alejamiento le permitió generar pinturas transgresoras y publicar sus críticas respecto a los mecanismos de represión de la Iglesia que aplicaban especialmente para las mujeres de su época.

5. CONCLUSIONES

La pintura es una forma de narrar, comunicar y expresar, que de la misma manera en que el escrito se apoya de otras formas de narrativa, como las memorias, las entrevistas y demás, la pintura también se apoya en estas herramientas y va de la mano del contexto para comprender las diversas composiciones. De esta manera, la pintura de Débora Arango, nos cuenta del contexto y el contexto nos permite comprender su pintura. Porque ella reflejó desde su subjetividad las problemáticas sociales de su tiempo, permitiendo visibilizar sus puntos de vista, manifestando las oposiciones a diversos hechos y seguidamente las críticas, que tras las reglas academicistas del arte de su tiempo, se mantuvieron censuradas por décadas.

La herramienta pictórica, no sólo refuerza la personalidad del creador, también permite reconstruir la historia, gracias al testimonio visual que la conforma. Depende de la temática retratada por el pintor, para indicar que la pintura no es sólo una expresión artística que compromete los sentidos y sentimientos, sino que es a su vez una evidencia histórica. No es lo mismo pretender encontrar relaciones entre el contexto y una obra abstracta o cubista, que en una obra naturalista o figurativa cuya temática es visible y concreta, las relaciones entre formas y significados, son mucho más visibles en la segunda expresión que en la primera. Los cuadros de Débora Arango, no son cruces de líneas que finalmente crean formas distorsionadas, tampoco son la mezcla exorbitante de pigmentos superpuestos, para dar la ilusión impresionista de campos iluminados por el sol; su obra es un reclamo figurativo, donde se pueden identificar formas, roles y características puntuales de sus personajes para narrar historias crueles, solitarias y dolorosas.

Débora Arango hizo con su pintura una decidida referencia de su contexto, sin desconocer que la muestra de sus pinturas ocasionaría respuestas especialmente negativas, puesto que no se muestran interpretaciones unificadas de su obra. Las respuestas no fueron hechas sólo por la artista a su contexto, a su vez la sociedad generó preguntas y respuestas a su obra, con lo que se demuestra que la obra de arte tiene dos formas de construcción: la primera es cuando su directo responsable la crea (artista) y la segunda forma es la elaborada por los espectadores o la sociedad a la que pertenecen artista y espectador (Bourdieu, 1971: 56).

En este caso, Débora Arango creó una pintura de reclamo y de establecimiento de posiciones, con la que reflejó las problemáticas de su sociedad, pero también configuró una

fuerte crítica. Los problemas no eran solo el hambre, la prostitución, la doble moral radicada en la familia (Gutiérrez, 1994), sino que el problema también estaba en aquellos que concentraban y representaban el poder del país: los dirigentes de su tiempo, los líderes políticos, religiosos incluidos los íconos católicos, a quienes dadas las fuertes tradiciones culturales antioqueñas era una obligación venerarles.

La obra de Débora Arango no cumplió requisitos estéticos, según el campo del arte de su tiempo. Sus obras no fueron especialmente hechas para ser expuestas en galerías, seguramente ese no fue el cometido de la artista, ella las usó para denunciar la injusticia, la violencia, el abuso de poder que se presentaban como resultado de los problemas sociales de la Colombia de su tiempo (que indiscutiblemente siguen siendo vigentes). Su obra no fue “consumida” con gusto, no porque ella no la haya ofrecido al público, porque precisamente eso hacía, sus obras fueron y son un espejo de la Antioquia de su tiempo y osadamente, una transgresión, crítica y reflexión de los mecanismos de poder de Colombia en los años 1940 y 1950 (Lodoño, 1997).

Para 1940 en Colombia, los críticos de Arte no eran precisamente los “voceros ideales”²⁰ dentro del campo del arte, sino que contrario a esto eran los representantes de partidos políticos liberales y conservadores y la Iglesia Católica, esta última se configuró como el aparato ideológico por excelencia del partido conservador, por lo tanto, en cuestiones artísticas el “Campo político” era quien cobijaba las reprobaciones y aprobaciones de las obras de los artistas y dado el contexto antioqueño, el partido conservador era quien masivamente reprochaba o alentaba los artistas y sus obras, reafirmando para ese momento un ideal de arte naturalista (paisajes, bodegones, ángeles y vírgenes).

Para comprender la forma en que fue entendida la obra de Débora Arango en su contexto, es necesario referenciar al sociólogo mexicano Lucio Mendieta (1895-1988), puesto que en su libro sobre “*Sociología del arte*” (1962: 46) indica que las personas tienen niveles diferentes de acercamiento a las expresiones artísticas, es decir, que cada individuo le asigna un valor diferente a la obra de arte. Para ese momento en el que Débora muestra sus obras (Desnudos 1937) los rechazos se hacen constantes, puesto que los círculos estéticos que promovían el arte en Colombia estaban enfocados al naturalismo y abstraccionismo y

²⁰ Curadores, historiadores de arte, artistas veteranos, galeristas, entre otros

no a la nueva expresión artística que Débora propuso. El público que observó la obra de la artista en ese momento, estaba influenciado por los preceptos morales de la Iglesia Católica, que se reafirmaban con el partido conservador (Londoño, 1997). Por lo tanto, las formas estéticas ideales que se alentaban en el arte colombiano, eran aquellas que daban una buena referencia de la sociedad antioqueña, no sólo para los imbuidos en temáticas artísticas, sino también para la sociedad en general, ya que la pintura era un referente visual que debía replicar las buenas costumbres.

El campo del arte en Colombia se configuró en la década de 1950, como una pequeña extensión del poder político y religioso, con lo que se evidencia que la configuración de una crítica artística depende del nivel de desarrollo de un campo determinado sobre otro en la sociedad, para ese momento la política en Colombia sufría una compleja disputa bipartidista, (Roldán, 1988) alrededor de esta problemática circulaban temáticas de tipo cultural y artístico. Debido a esto, los valores asignados a la obra pictórica de Débora Arango confrontan el desprestigio de ideales políticos liberales y el reclamo constante por irrespetar modelos de vida religiosos (Londoño, 1997).

De igual forma, los valores estéticos dados a la pintura de Débora Arango se generaron alrededor del valor social de su obra, puesto que la influencia que ejercía ésta en Antioquia era directamente contraria a los ideales políticos y religiosos (Mendieta, 1962). Por esta razón las críticas no eran referentes a su tratamiento de la forma, la línea o el color, sino principalmente una crítica a la temática y las discrepancias morales con su tiempo.

La obra de Débora Arango no hacía referencias exclusivas del buen tratamiento de la técnica de la acuarela y el óleo, a su vez que la proporción de los cuerpos y las arquitecturas, sino que presentaba problemáticas sociales de su época. La reprobación de su obra no sólo estuvo en manos de la Academia de Bellas Artes antioqueña o bogotana, sino que reposaba también en los directamente implicados en sus lienzos: presidentes, militares, obispos, monjes, quienes se vieron obligados a tildar su obra de altos contenidos pornográficos y antirreligiosos, enmascarando intenciones denigrantes contra ideales contrarios (Londoño, 1997).

Para la década de 1950, el arte en Colombia presentaba un gran dinamismo, dada la representación pública visible de algunos agentes sobre otros. Marta Traba al ser la representante principal de la Crítica de Arte en Colombia, aparece como un elemento organizador y dinamizador del arte colombiano, pero los poderes de otros campos en el arte aún seguían vigentes (Giraldo, 2007). Las críticas de políticos y representantes religiosos cada vez menos frecuentes, permiten un análisis estético de las obras artísticas de los pretendientes al campo artístico, nuevos artistas como Beatriz González, Botero, Obregón, entre otros, resaltan, dadas las temáticas llamativas al público cada vez más grande (Herrera, 2012).

Con Marta Traba se inicia la etapa de la exaltación del arte conceptual colombiano, alentando las nuevas formas de hacer arte: instalaciones, objetos encontrados, arte abstracto, entre otros, fueron principalmente alentados por la crítica argentina. Por lo tanto, la obra de Débora cada vez más relegada del campo no fue tomada en cuenta para el análisis estético, ni social. Su obra, como se ha dicho en capítulos anteriores, se suma a un olvido de más de dos décadas que la alejó del campo del arte en Colombia. Éste, cada vez más independiente de los campos político y religioso, también rechaza la obra de la artista.

Marta Traba como agente sucesor del campo del arte en la década de 1950 en Colombia, condicionó la mirada del público de igual forma como en décadas pasadas lo habían hecho la Iglesia y los partidos políticos. Por lo tanto, es ella quien bajo su mirada y la de otros columnistas determinaban qué debían admirar y consumir los espectadores del arte colombiano. Existe, como en la década de 1940, una mirada politizada del arte. Aquellos que innovaran con formas irreconocibles (vistas en el arte abstracto) llegaban a consolidarse como representantes ideales del campo artístico colombiano, pero seguían relegados (como Débora) los que presentaban luchas propias y ajenas de su pasado y su presente.

Para los integrantes del campo del arte colombiano en las décadas de 1940 y 1950, las obras artísticas debían alentar las narraciones bellamente trabajadas, con líneas limpias y colores armoniosamente mezclados, figuras incomprensibles con nombres llamativos que

transmitían una historia entrecortada de Colombia, o quizá el despojo de una guerra, sin responsables directos²¹.

Débora incitó a adivinar los pezones bajo las ropas sucias de una madre mendiga, el plato diario de un grupo de pobres en una mesa; a observar como una proxeneta crea citas para su trabajadora, mientras a sus espaldas un séquito de prostitutas esperan su turno. Estas temáticas no eran dignas del arte colombiano conservador, a su vez que no aportaban caras positivas de la región antioqueña y dejaban muy mal ubicados los monopolios del poder de la región, puesto que fueron representados como villanos, desfigurados, seres prontos al pecado que caían en las tentaciones carnales de las cuales habían huido a lo largo de sus vidas.

²¹ Observar el cuadro de Obregón llamado “Violencia” (1962), en el que quizá las figuras expuestas si no van acompañadas de un título mostrarían cuerpos desnudos, siluetas negras con pequeños retoques rojos... quizá hay un niño, quizá hay un montón de formas, que acompañadas de un mensaje lingüístico sugieren según el autor, un reconocimiento de luchas...mejor muertes.

6. ANEXOS FUENTES PRIMARIAS

ANEXO I: CUADRO 4. FUENTES PRIMARIAS - FICHAS DESCRIPTIVAS POR TÍTULOS Y TEMÁTICAS

Ficha	Título	Categoría
1	La huida del convento	Expresión pagana/ desnudos
2	La mística	
3	Adolescencia	
4	Montañas	
5	Desnudo contemporáneo	
6	Contrastes	
7	Pordiosera	
8	Abandono	
9	La amiga	
10	Bailarina en descanso	
11	Maternidad	Maternidad
12	Maternidad	
13	Maternidad y Violencia	
14	Maternidad	
15	Maternidad	
16	Maternidad	
17	Maternidad negra	
18	Madona del silencio	
19	Maternidad	
20	La lucha del destino	Prostitución
21	La caída	
22	Frine o trata de blancas	
23	Amanecer	
24	Justicia	
25	Celestina	
26	La despedida	
27	Los que entran y los que salen	
28	Los seguros sociales	Denuncia social / Violencia
29	ICSS	
30	El almuerzo de los pobres	
31	Paz	
32	Secuestro	
33	Familia	
34	Cartelera	
35	La república	Sátira Política
36	Masacre del 9 de abril	
37	Rojas Pinilla	
38	13 de junio-Salida de Laureano Gómez	
39	Los derechos de la mujer	
40	Huelga de estudiantes	
41	Doña Berta	
42	Plebiscito	
43	Junta militar	
44	Melgar	
45	Recolectores de fique	Trabajo
46	Matarifes	
47	Levitación	Sarcasmo religioso
48	Desintegración	
49	Voceadores	Trabajo
50	Segadores 1 y 2	
51	Terciadores	

52	El promesero	Sarcasmo religioso
53	El cementerio de la chusma o mi cabeza	Violencia
54	El tren de la muerte	
55	Gaitán	Sátira política
56	La procesión	Sarcasmo religioso
57	La danza	
58	La raza en la calle	Raza
59	Problema racial	
60	Paternidad	Pobreza
61	El placer	Sarcasmo religioso
62	La anunciación	
63	Patrimonio	Pobreza

7. BIBLIOGRAFÍA

Sobre Sociología del Arte

Bourdieu, Pierre (1990). Algunas apreciaciones de los campos. En: Sociología y Cultura. Editorial Grijalbo. México.

Bourdieu, Pierre (2003). Cuestiones de Sociología. Istmo Ediciones, España.

Bourdieu, Pierre (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En: Sociología del Arte. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (1995). Las reglas del arte. Barcelona: Anagrama

Clausse, Roger (1971). El gran público frente a la comunicación de masas. En: Sociología del arte. Ediciones nueva visión SAIC. Argentina.

Hauser, Arnold (1975). Fundamentos de la sociología del arte. Ediciones Guadarrama. Madrid.

Mendieta y Nuñez, Lucio (1962). Sociología del arte. Universidad Nacional Autónoma de México.

Silberman, Alphons (1971). Introducción, situación y vocación de la sociología del arte, Ediciones Nueva Visión, SAIC. Buenos Aires

Sobre Historia de Arte y Crítica de arte

Casado, Luis (1992). El arte como denuncia social. El país archivo. Recuperado de http://elpais.com/diario/1992/02/03/cultura/697071605_850215.html visto el 20 de enero 2014

Gibelli, Nicolas (1962). El arte del Siglo XVII, Volumen 7. Enciclopedia de las artes de todos los pueblos en todos los tiempos. Editorial Codex, España.

Giraldo, Efrén (2007). La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo. La carreta editores.

Gombrich, Ernst (1984). Historia del Arte. Alianza Editorial. España.

González, Beatriz (2001). Artes: la revista. Volúmen 1. Número 2. Débora Arango y una revolución inédita en el arte colombiano. P. 5-10

Herrera Buitrago, María Mercedes. “Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”. *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 121-134.

Traba, Marta (1961) Mirar en Bogotá. Instituto colombiano de cultura

Sobre la vida y obra de Débora Arango

Gómez, Laureano (1937) “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, en Revista colombiana, No. 85, Pp. 385-392.

Galeano, Ángel (2004) “Débora Arango. El arte, venganza sublime”. Panamericana.

Londoño, Santiago (1997). Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango. Publicado en el Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Número 4, Volúmen XXII.

Londoño, Santiago (1968). Momentos de la pintura y de la gráfica. En: Historia de Antioquia. Editorial presencia.

Londoño, Santiago (1995). La legislación sobre imagería religiosa, En: Historia de la pintura y el grabado en Antioquia. Editorial Universidad de Antioquia.

Museo de Arte Moderno de Medellín (2011). Débora Arango. Patrimonio vivo, patrimonio artístico. Medellín.

Salcedo Garcés, Fabiola (1999). Teorías del arte. De Platón a Wincklemann. Alianza editorial. Madrid.

Sven, Schuster. Arte y Violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania. 2011 En: revista de estudios colombianos.

Vélez, Eladio y López, Gustavo (1939). “Los pintores se rebelan contra el fallo del jurado”, en *El Diario* en: Débora Arango. Exposición retrospectiva 1937-1984. Banco de la República, Medellín, Museo de Arte Moderno, 1984. Página 10.

Sobre contexto antioqueño y colombiano

Arana, María Isabel (2007). *La prestación del servicio de salud en Colombia y sus implicaciones para la gobernanza*. Recuperado de <http://www.institut-gouvernance.org/en/analyse/fiche-analyse-276.html#h3>.

Londoño, Patricia (2003). La vida de las antioqueñas, 1890-1940. Activas, audaces y obstinadas. Revista credencial histórica. Edición 163. Bogotá.

Melo, Jorge Orlando (1988). La política de 1904 a 1946. En: Historia de Antioquia. Editorial Presencia. Medellín.

Melo González, Jorge Orlando (1998). Historia política 1946-1986. (v2) parte de Nueva historia de Colombia.

Gutiérrez, Virginia (1994). Complejo cultural antioqueño o de la montaña. En: Familia y cultura en Colombia. Tipologías, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales. Editorial Universidad de Antioquia.

Santamaria, Riapira, Jenny Andrea (2013). Religión y política en Colombia: la transformación de líderes religiosos en líderes políticos después de la constitución de 1991. Tesis para optar a título de Maestra en Estudios Políticos e internacionales. Facultades de ciencia política y gobierno de relaciones internacionales. Universidad del Rosario. Bogotá.

Henderson, James (1984). Cuando Colombia se desangró. El Áncora Editores. Bogotá.

Para análisis y comprensión de la obra de Débora Arango

Barbe-Gal, Francoise (2010). “Cómo mirar un cuadro”. Lunwerg editores.

Gil, Enrique (2000). “Medias Miradas”. Ed. Anagrama

De rojas, Fernando (1981). La celestina, tragicomedia de Calixto y Melibea. Ediciones Colihue.

Durkheim, Émile (1976). Las reglas del método sociológico. Shapire Editor.

Durkheim, Emile (2002). La educación Moral. Ed. Trotta, Madrid, 2002.

Gómez, Enrique (1921). Safo, Frine y otras seductoras. Editorial Mundo Latino.

Létourneau, Jocelyn (2007). La caja de herramientas del joven investigador: guía de iniciación al trabajo intelectual. La carreta editores.

Mills, Wrigth (1987). La élite del poder. Fondo de cultura económica. México

Molano, Alfredo. Recuperado de <http://www.elspectador.com/noticias/politica/traje-rojas-el-dia-del-golpe-articulo-211796> visto el 13 de octubre de 2013.