

EL ARTE MODERNO EN COLOMBIA EN SUS RELACIONES CON LA MORAL Y LA POLÍTICA.

A propósito de la pintora Débora Arango*

Ana María Rosas G. **

Resumen

Este artículo examina algunas de las reacciones de la crítica de arte en Colombia, a mediados de los años 1940, frente a la obra de la pintora Débora Arango, para introducir por esa vía reflexiones sobre las relaciones entre la moral, la política y la obra de arte, en una sociedad y momento determinados, desde el punto de vista del análisis sociológico.

Abstract

This article examines some reactions of art critics in Colombia, in the mid-1940s, on the works of the painter Debora Arango. Through this way, some reflections are made on the relationship among morality, politics and the work, in a society and a certain moment, from the standpoint of sociological analysis.

Palabras clave: Colombia Siglo XX, Pintura, Mujer, Sociedad, Crítica Artística, Intelectuales, Modernidad, Políticas Culturales.

Key words: Painting, Woman, Society, Art Criticism, Modernity, Intellectuals, Cultural Politics.

* El presente artículo ha sido redactado a partir de una investigación adelantada en el marco del Grupo de Investigación *Sociedad, Historia, Cultura*, de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle y resume aspectos centrales de una monografía de pregrado en sociología titulada: "Relaciones entre Arte y moral en Antioquia a mediados del Siglo XX: A propósito de la pintura de Débora Arango."

** Socióloga egresada de la Universidad del Valle. La autora agradece los comentarios recibidos de parte de los dos lectores anónimos del texto original, con base en los cuales ha modificado aspectos sustanciales de forma y contenido. Dirección electrónica: rossana.0819@gmail.com

Introducción

Los trabajos sobre el arte en Colombia desde un punto de vista histórico y sociológico empiezan a ser cada vez más numerosos, y aunque como es natural sea mucho el terreno por recorrer, no hay duda de que se avanza y que cada vez el lector interesado tiene a su disposición más y mejores análisis, en un campo en que los estudios académicos ricos en fuentes primarias y cuidadosos en sus análisis no eran frecuentes hasta hace poco.¹

En el caso particular del análisis de la recepción de las obras y de manera más particular en el campo del estudio las reacciones críticas de parte de los intelectuales, de la prensa y de las instituciones de control y censura respecto de los cambios en la pintura en el país al comienzo del siglo XX, los trabajos de investigación no son frecuentes. Sin embargo, en el caso de la pintora Débora Arango (1907-2005) el problema sí ha sido abordado, aunque desde luego sea mucho el terreno que hay aun por avanzar, tanto en el análisis de las reacciones de la prensa, la crítica y la opinión pública, como en el estudio desapasionado de su propia pintura, pues en gran medida la obra ha quedado escondida detrás de los “escándalos” que por un tiempo la acompañaron, sin que el análisis estrictamente pictórico haya podido tener su lugar.

En parte todos los trabajos que se ocupan de Débora Arango o del arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX, hacen referencia al problema de la recepción de su obra parte de la crítica y de la opinión pública, entre otras razones porque en el caso de Débora Arango –como en el caso de José María Vargas Vila en la prosa y en el de Porfirio Barba Jacob en la poesía– resulta difícil diferenciar el hecho propiamente artístico del hecho cultural y social, y a veces hasta del hecho político, como lo señalan de diferentes maneras algunos de los textos citados en la nota anterior, sobre todo los de Lleras, Jaramillo y el volumen colectivo: *Marca registrada*.

¹ A manera de ejemplo se pueden citar varios trabajos recientes: VÉLEZ LONDOÑO, Santiago. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá, FCE, para un cuadro sintético de la evolución de la pintura en el país. REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo (2007). *El dibujo en Colombia, 1970-1986*. Medellín, La Carreta, para el análisis de la evolución de una forma particular de la plástica. Pérez Builes, Catalina (2004). *Francisco Antonio Cano y sus discípulos. Hacia la consolidación de un arte nacional en el siglo XX*. Medellín, La Carreta, para un análisis inicial de algunos de los cambios en la pintura nacional al comienzo del siglo XX. MONTOLYA LÓPEZ, A. y Gutiérrez G, A. C. (2008). *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. Medellín, Universidad de Antioquia, para el análisis de los problemas de la recepción de una obra y la actitud de la crítica frente a un artista. GIRALDO, Efrén (2007). *La crítica de arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín, La Carreta y GIRALDO, Efrén. (2007). *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*. Medellín, La Carreta, para el análisis de la labor crítica moderna y el estudio de parte de lo que fue la obra de una crítica emblemática, Marta Traba. De particular importancia por su calidad y por referirse a muchos aspectos del problema que aquí consideramos resultan ser el trabajo de LLERAS, Cristina. (2005). *Politización de la mirada estética en Colombia, 1940-1952*. Bogotá. Universidad Nacional [Textos. Documentos de historia y teoría -13-], JARAMILLO, Carmen María. (2005). *Arte, política y crítica. Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional [Textos. Documentos de historia y teoría -13-] y Ministerio de Cultura/Museo Nacional, *Marca registrada. Salón Nacional de Artistas: tradición y vanguardia en el arte colombiano*. Bogotá, Planeta, 2006.

Lo que se puede denominar, por lo menos para finales de los años 1930 y década de 1940, como “el caso Débora Arango”, resulta realmente un tema importante de analizar, desde el punto de vista de las relaciones entre *moral y sociedad*, precisamente porque antes que una consideración medianamente objetiva de su obra, lo que la pintora conoció fueron ataques a su obra y a su persona, basados en criterios morales y a veces directamente religiosos. El “caso Débora Arango” tiene para las ciencias sociales la importancia de recordar que detrás de toda posición moral expresada por esta o aquella voz individual o grupal, hay siempre mucho más, hay una moral colectiva que es ampliamente reveladora de las formas como una sociedad se representa sus valores.²

De particular interés para analizar bajo un ángulo sociológico las relaciones entre *arte, política y sociedad* en un momento determinado, resultan ser los años iniciales en la trayectoria pública de la citada pintora, es decir los años en que irrumpe, con gran estruendo, como se sabe, en el panorama regional y nacional, por la polémica que su obra generó, una polémica que resulta muy reveladora de las relaciones entre las fuerzas conservadoras de la sociedad y un conjunto aun muy tímido de actitudes de cambio que comenzaba a expresarse no solo en los nuevos medios intelectuales y en las nacientes clases medias de las ciudades, sino en lo que se puede llamar de manera aproximada, “las elites urbanas”.

Como se sabe, la primera aparición pública de Débora Arango en el panorama del arte colombiano de la primera mitad del siglo XX tiene que ver con la presentación de dos de sus obras, en las que se abordaba el desnudo. Se trata de “*Cantarina de la Rosa*” y “*La Amiga*”, dos obras expuestas por primera vez en el *Salón de Artistas Profesionales*, una exposición organizada en el tradicional Club Unión de Medellín en 1939.³

² Cuando hablamos de *moral social* o de *moral colectiva* en estas páginas lo único que queremos es poner de presente el carácter de *hecho social* que define a toda formulación en los campos que habitualmente denominamos como “morales” o “éticos”, es decir el campo de las “costumbres y los usos”, y sobre todo del “bien y del deber”, por relación con las normas aceptadas y consideradas legítimas en una sociedad. Cuando decimos que se trata de un “hecho social”, solo acentuamos la idea de que no se trata de preceptos que dependan de juicios transitorios dados por este o aquel sujeto, sino de preceptos colectivamente aceptados, *regularidades constantes*, que son parte de la tradición de una sociedad, lo que además nos recuerdan su *carácter histórico* y por lo tanto el no ser *hechos de naturaleza*. Véase al respecto DURKHEIM, Emilio. (2006). “Determinantes del hecho moral”, en *Sociología y filosofía* [1924]. Granada, Editorial Comares.

³ En *Débora Arango. Cuaderno de notas. 100 años de nacimiento. Edición conmemorativa* –Textos de Santiago Londoño–. Medellín, Tragaluz Editores, 2007, puede leerse una cronología de las exposiciones de la pintora y los principales hitos de su biografía artística. El Club Unión, de gran importancia social y cultural en el siglo XX para la ciudad de Medellín, constituía un lugar de referencia para la vida cultural de Medellín y puede considerarse al mismo tiempo como un foco de innovación social y como un lugar de legitimación de las tradiciones más consolidadas: Véase PAYNE, Alexandre Constantine. (1986). “Crecimiento y cambio social en Medellín: 1900- 1930.”, en *Estudios Sociales* -Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales-.Medellín. 1(1), p. 176.

Las dos obras presentadas por Débora Arango fueron ocasión de un duro cuestionamiento por parte de algunos de los sectores más tradicionalistas de la élite de Medellín, que se sintieron doblemente molestos. De un lado, porque se trataba de una *mujer* que irrumpía no solo en un campo en que de manera pública solo se reconocía la presencia de varones. De otro lado, porque se trataba de una mujer que pintaba *cuerpos desnudos*, es decir que se enfrentaba a un tema que por mucho tiempo ha sido en la pintura occidental un motivo de desacuerdos y de escándalos repetidos, lo que se comprende si se recuerda los sistemas de tabúes que pesan sobre un objeto que ha sido considerado por muchas sociedades como sagrado y al que las ciencias sociales reconocen como un objeto complejo que sintetiza gran parte de la visión moral que bajo formas diversas, acompaña a toda sociedad.⁴

Desde luego que el tema del desnudo, tratado de manera habitual por los pintores – incluidos aquellos pintores de profundas convicciones católicas, que representaban el cuerpo de Cristo– constituye una de las más grandes y constantes tradiciones del arte en Occidente y tenía antecedentes en la pintura colombiana, por escasos que estos fueran⁵, pero la fuerte reacción polémica contra las obras expuestas por la artista fueron más allá de lo esperado, no solo por tratarse de una mujer que se aventuraba en una “profesión” y con temas no habituales en el sexo femenino, sino porque las críticas se refirieron de manera directa y explícita al tema del desnudo, tema tratado bajo una forma que buena parte de los críticos encontró como por fuera de todo *canon acceptable*, inscrito en una representación del cuerpo que fue considerada como en abierta oposición a las formas bellas y aceptadas de poner sobre un lienzo la figura desnuda. Pintores, políticos, intelectuales y representantes del clero parecen haber apreciado los desnudos exhibidos en el Club Unión por la pintora a partir de una “cosmovisión católica y provinciana”, que nos ilustra de manera significativa sobre el propio estado moral de la sociedad, sobre las convenciones colectivas dominantes en este terreno.⁶

⁴ Sobre las relaciones complejas que se ligan entre sociedad, cuerpo, moral e individuo véase por ejemplo CORBIN, A., COURTINE, J y VIGARELLO, G. (2005). *Historia del Cuerpo*. T. 1 [2005]. Madrid, Taurus, pp. 17 – 25.

⁵ De manera particular el Concilio de Trento, momento esencial de la Contrarreforma católica legisló de manera precisa sobre la imagen y la representación del cuerpo y aun a finales del siglo XVIII en el Nuevo Reino de Granada se volvía a recordar que se prohibía “toda imagen o pintura obscenas, no solo en las iglesias... sino también en casas particulares...”. Véase GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, COLCULTURA.

⁶ La idea de una “cosmovisión católica y provinciana” no es un juicio de valor y toma en cuenta lo que las investigaciones sobre la región antioqueña han señalado en muchas oportunidades: de una parte el gran predominio de la Iglesia católica y del partido conservador, y de otra lado el hecho de que fue una región de gran aislamiento del resto del territorio durante todo el transcurso de la sociedad colonial, lo que produjo un carácter cerrado y de fuerte identidad. Véase al respecto por ejemplo SILVA, Renán. (1992). *Universidad y sociedad en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Banco de la República, para el siglo XVIII; AAVV. (1979). *Los estudios regionales en Colombia: el caso de Antioquia*. Medellín, FAES, para el siglo XIX y MAYOR, Alberto. (1984). *Ética, trabajo y productividad en Antioquia*. Bogotá, Tercer Mundo, para la primera mitad del siglo XX.

Como lo señaló de manera explícita casi un lustro después del escándalo del Club Unión en Medellín el periódico conservador *El Siglo*, de Bogotá –que además de esta manera continuaba la polémica a un nivel nacional–, los desnudos de Débora Arango no formaban parte de lo “artístico”, sino de la inmoralidad y de la pornografía, y los comparaba, de manera muy sintomática, con otro arte que empezaba su ascenso (y que en sus inicios conoció también muchas formas de rechazo): el cine, al decir que recordaban la vulgaridad de muchos “afiches cinematográficos:

*“Pero los desnudos de doña Débora Arango no son artísticos, ni mucho menos. Están hechos ex profeso para representar las más viles de las pasiones lujuriosas. [...] Es la simple y llana verdad de una arte que se dedica, como los afiches cinematográficos, a halagar perturbadores instintos sexuales... en las acuarelas de la dibujante antioqueña, se ostenta un marcado sentido lujurioso y un sentimiento de subversión social, de los mejores valores morales.”*⁷

La misma reacción polémica e indignada de los críticos y de un sector mayoritario de la prensa volverá a encontrarse con motivo de una exposición posterior de la pintora en el Teatro Colón de Bogotá, lo mismo que en el momento de su participación en el *Primer Salón Anual de Artistas colombianos*, dos eventos en los que de nuevo la autora será cuestionada por sus temas y por su forma de tratamiento, lo que indica que no resulta prudente explicar las reacciones y condenas contra su obra solamente con base en la pareja “conservatismo/catolicismo”, que parece haber sido tan fuerte en la sociedad antioqueña, sino que el hecho invita a buscar un marco de referencia más amplio y comprensivo para explicar tales reacciones, lo que permitiría tanto trazar una hipótesis sobre las formas dominantes de la moral colectiva, como sobre la importancia que el contexto político tuvo en las condenas a la obra de la pintora Débora Arango.

La fuerte reacción polémica frente a la obra de Débora Arango en los años 1940 invita pues a volver a su obra, para llamar la atención sobre un hecho que a veces aparece tan solo en penumbra: el carácter de reacción colectiva frente a la obra de la pintora, más allá de las pertenencias partidistas y cobijando a muchos intelectuales improvisados como críticos y a muchos periodistas y órganos de difusión cultural. O dicho de otra manera: habitualmente se ha tratado de explicar la reacción crítica frente a la obra de la pintora simplemente como parte del enfrentamiento entre los conservadores y la iglesia católica (que no la soportaban) y los liberales (que la apoyaban y promovían). Como lo han mostrado ya algunos trabajos de los que hemos citado en la primera nota de este

⁷ “Las acuarelas infames”, en *El Siglo*. Bogotá, 15-01-1943, en *Débora Arango. Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República y Museo de Arte Moderno, 1984, pp. 55-56. La línea que divide entre arte y pornografía es, desde luego, *social*, porque la clasificación es en toda sociedad estrictamente social y no el producto de un grupo de especialistas, y debe comprenderse estrictamente como una división que se establece en torno de lo que una sociedad considera como sus formas de moral dominantes. Véase al respecto KENDRICH, Walter. (1995). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna* [1988]. Bogotá, Tercer Mundo Editores.

texto, la reacción fue mucho más allá del enfrentamiento entre liberales y conservadores y en la campaña de ataques contra la artista aparecen vinculados muchos más hombres de letras e instituciones de lo que de manera corriente se dice, lo que invita a considerar el problema desde un punto de vista sociológico, es decir a considerarlo como un hecho revelador de un estado de la opinión pública, de una forma de moral social que podemos calificar a grandes rasgos, como “tradicional y conservadora”, de tal forma que el problema no estaría en el “partido conservador”, por así decirlo, sino en una sociedad mayoritariamente conservadora.⁸

Las siguientes páginas están dedicadas, de una manera aun muy incipiente, a abrir espacio a la idea de que detrás de las polémicas y del rechazo a la obra de Débora Arango en los años 1940, de manera particular en el rechazo a sus desnudos, hay una opinión pública muy conservadora (en el sentido sociológico, no partidista), que es el índice de una moral social tradicional, una idea que desde luego no es éste el primer trabajo que la explora.

Débora Arango en el Teatro Colón

Los años que van de 1930 a 1946 son conocidos en Colombia como los de la *República Liberal*. Con esa designación los historiadores se refieren a una época de cambios sociales y políticos importantes, de fuerte contenido democrático y modernizador, cambios que buscaban poner el país a tono con el propio siglo XX y recuperar, en un nuevo contexto, el ambiente ideológico y cultural que había sido distintivo de los años setentas del siglo XIX, que habían sido también años de gobiernos del partido liberal y de un intento importante de reformas políticas y educativas, de inspiración democrática, en el marco de lo que se llamó la *Federación*.⁹

En el campo de la cultura y la educación uno de los proyectos más importantes adelantado por el Ministerio de Educación Nacional –dependencia que siempre estuvo bajo el control de intelectuales modernos pertenecientes al partido liberal–, fue el de *democratizarlas*, en el sentido de extenderlas, de ampliar su radio de acción, de lograr la vinculación a las tareas de orden cultural y a la escuela del mayor número posible de gentes, con la idea de que esa era una forma básica de ampliar la *ciudadanía*. En buena medida de la tarea de difusión cultural se hizo cargo el Ministerio de Educación, a través de su oficina de Extensión Cultural, una sección del ministerio que tenía entre sus funciones la “*organización de un sistema estable de instituciones culturales... que incluían el libro, los museos, las escuelas ambulantes, el radio, el cine, lo mismo que un proyecto de vinculación de*

⁸ Análisis sociológico quiere decir entonces aquí tratar de avanzar más allá del mundo de la política y de los partidos y mostrar que los fenómenos de opinión pública remiten a hechos sociales, a estados colectivos que no pueden ser explicados sino sobre la base del estado y evolución global de una sociedad. El libro útil e importante de MEDINA, Álvaro. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá, COLCULTURA, ofrece un panorama de las artes plásticas que las hace dependientes de la vida de los partidos y de sus opciones ideológicas, y muy poco de una evolución cultural más profunda de la sociedad.

⁹ Sobre la República Liberal véase TIRADO MEJÍA, Álvaro. (1989). “López Pumarejo: La Revolución en Marcha.” Tomo I Historia Política 1886-1946, en *Nueva historia de Colombia*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, p. 317 y sobre el periodo Liberal ARCINIEGAS, Germán. “Eduardo Santos.” Tomo I Historia Política 1886 - 1946, pp. 349-371. *Ibíd.*

un nuevo grupo de intelectuales a las tareas de promoción cultural...” (Silva, 2005, p. 63).

Es en ese marco de una política cultural modernizadora de aspiraciones democráticas y crítica de buena parte de la actividad artística nacional, que la obra de Débora Arango es presentada en Bogotá en una exposición individual, inaugurada el cinco de Octubre de 1940 en el Foyer del Teatro Colón, exposición en la que la artista presentó trece acuarelas, seis de las cuales de nuevo elaboraban en el marco de su perspectiva estética el tema del desnudo: “*La Mística*”, “*Friné*”, “*Meditando la fuga*”, “*Bañista*”, “*Contraste de líneas*”, “*Bailarina en reposo*”¹⁰.

La Exposición significaba a su manera el apoyo de algunos funcionarios liberales a la pintora y la presentación de su obra en un lugar que era frecuentado y respetado, y que el “público” identificaba con el “gobierno”, por ser el Teatro Colón el lugar oficialmente escogido por el Ministerio de Educación para adelantar una parte de su programa de difusión cultural. La muestra de Débora Arango fue acogida con comentarios favorables por una parte de la prensa liberal, como en el caso del periódico *La Razón*, en cuyas páginas se escribía que:

*“En realidad estas obras de Débora Arango Pérez tienen un vigor extraordinario y pintan la vida de una manera realista, desnuda, 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.”*¹¹

Sin embargo, no solo las voces liberales no fueron unánimes frente a la muestra de la joven pintora, sino que el periódico conservador *El Siglo* volvió con mucha más vehemencia, sobre lo que consideraba un caso de “mal gusto y vulgaridad”, y emprendió la crítica despiadada de las obras puestas a consideración del público en el Teatro Colón, tildándolas de “*esperpentos artísticos*” que constituían un verdadero atentado contra la cultura y la tradición artística, una crítica que los directores de *El Siglo* creían útil no solo como una forma de defender los “valores eternos” del arte, sino también como una manera de combatir la política cultural de difusión social del arte de los liberales, a quienes acusaba en este terreno de populismo y derroche.

Para el periódico *El Siglo* –cuyo dirigente máximo era Laureano Gómez, el llamado “jefe natural” del partido conservador, es decir del partido de oposición– las acuarelas propuestas a la consideración del público por la pintora antioqueña eran prueba evidente de la “*degeneración artística, producto del gobierno liberal*”, que había llevado al terreno del arte los mismos elementos de desorganización social y traición a los valores del país que ya practicaba en el campo de la ley de tierras, de las relaciones laborales y

¹⁰ “La artista Débora Arango lleva sus obras a Bogotá”, en *El Herald de Antioquia*. Medellín, 29-X-1940, en *Débora Arango, Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Banco de la República, Medellín, Museo de Arte Moderno, 1984, p. 24.

¹¹ PICK: “*Débora Arango Pérez, pintora Realista*” en *La Razón*, Bogotá, 10-X- 1940, en *Débora Arango. Exposición Retrospectiva 1937–1984*, Banco de la República, Medellín, Museo de Arte Moderno. 1984, pp. 30-31.

del apoyo a la República española en el exilio, lo que va mostrando de qué forma en la crítica a la pintura de Débora Arango hacían presencia muchos más elementos de orden político de los que se podría pensar en principio, aunque el periódico no dejó de referirse de manera directa al núcleo que podemos considerar más directamente ligado al arte y a la moral en la polémica que planteaba:

*“[...] se nos ha querido acostumbrar a eso que se llama arte modernista y que no es sino un claro indicio de pereza e inhabilidad en ciertos artistas. Se nos habla de fuerza y de emotividad que tienen algunas obras de arte. En todas ellas se exige aún en medio de la mayor sencillez un mínimo de armonía... las acuarelas en el Colón no llegan siquiera a ese mínimo grado de contenido artístico. Constituyen un verdadero atentado contra la cultura y la tradición artística de nuestra ciudad capital. [...] La culpa de esta degeneración artística no puede recaer sobre la señorita Arango [...] ella es tan sólo la víctima de las influencias perniciosas y antiestéticas que viene ejerciendo el ministerio de educación nacional.”*¹²

Estaba claro pues que buena parte del conservatismo no era afecto a las corrientes modernas del arte y que en general expresaba una gran reserva frente a todo lo que no repitiera las formas habituales del trabajo artístico conocidas en el país. Es conocida su crítica del movimiento expresionista y de los artistas que intentaron acercarse a ese movimiento e incorporar en sus obras algunos de las novedades del expresionismo, lo mismo que su crítica de los artistas que a través de las obras de gran formato recreaban “temas sociales”, para decirlo en un lenguaje puramente aproximado, como en el caso de Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez. Sobre este último, Laureano Gómez en 1937, en uno de sus artículos hablaría del conjunto mural del Palacio Municipal de Medellín como de “*garrafales adefesios*” carentes de proporcionalidad y armonía.¹³

Laureano Gómez hablaba –sin referencias demasiado precisas– del arte del Bajo Imperio, para referirse a la actividad artística en la época de la *República Liberal*, y pensaba que el liberalismo en el poder cometía un error terrible al apoyar las nuevas corrientes plásticas del arte colombiano, concediéndole un espacio dentro de los proyectos culturales oficiales, lo que representaba un atentado grave contra la moral, ya que, según Laureano Gómez, se trataba de obras que rompían con los cánones estéticos y morales que eran patrimonio de Occidente y de la sociedad colombiana.

¹² “Desafío al buen gusto”, en *El Siglo*, (Bogotá, 10 de octubre de 1940), en Débora Arango. *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, 1984, p. 34. *El Siglo* trataba de ironizar diciendo que “La serie de espectáculos que el Ministerio de Educación Nacional ha iniciado bajo la denominación de “Extensión Cultural” acaba de enriquecerse con la exposición de acuarelas presentadas en el Teatro Colón por la señorita Débora Arango Pérez...” y hablaba a continuación de la “gravedad que constituye el hecho de que sea el Ministerio de Educación Nacional el que patrocine la exhibición de los esperpentos artísticos de que es autora la mencionada señorita”.

¹³ La crítica de Laureano Gómez al expresionismo y en general al “arte moderno” se encuentra extendida en su obra periodística y ensayística. Véase por ejemplo Laureano Gómez, *Obras Completas –Crítica sobre literatura, arte y teatro–*. T. I. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984, de manera particular pp. 147-179. Sobre estos puntos del llamado “debate ideológico” véase MEDINA, Álvaro. (1995). *El arte colombiano en los años veinte y treinta*. Bogotá, COLCULTURA, p. 281 y ss.

Laureano Gómez señalaba que “En uno de los números de la malhadada *Revista de las Indias*” –la publicación cultural oficial del Ministerio de Educación Nacional- “en esa audaz empresa de falsificación y simulación de cultura en hora infausta acometida por el Ministerio... 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...”, en lo que constituía una referencia directa al trabajo de los muralistas mexicanos Siqueiros, Rivera y Orozco, y encontraba en el mural del palacio de Gobierno de Medellín, “Igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras”, aunque mayor “desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos”, y sobre todo “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...”, concluyendo que:

*“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”*¹⁴.

La actitud crítica, o más exactamente de rechazo sin matices, de lo que a principios del siglo XX podía denominarse como “arte moderno”, fue continuada por los intelectuales conservadores en otros medios de difusión. Así por ejemplo, la *Revista Colombiana* -revista fundada por el partido conservador para adelantar y promover debates ideológicos sobre la vida cultural y las obras de pensamiento- dedicó buena parte de sus artículos a la crítica y a la descalificación de la labor cultural y educativa adelantada por el Ministerio de Educación, como puede verse de manera explícita, por ejemplo, en el artículo titulado “La corrupción de la juventud”, en donde se caracteriza la actividad cultural del Ministerio como fomento de inmoralidad en la educación, siendo el motivo concreto del escándalo de ese artículo el hecho de que la Escuela de Bellas Artes reprodujera la imagen de un desnudo en un folleto que serviría de prospecto para dicha institución en el año 1941, lo que vuelve a poner de presente el hecho de que el cuerpo, de manera precisa, el cuerpo desnudo, era para la sociedad tradicional, bien representada por las opiniones del partido conservador, un “objeto sagrado”, sobre cuya representación había que velar de manera constante, en salvaguarda de la moral:

“Ocasionalmente cayó a nuestras manos el folleto impreso por la Universidad Nacional, para servir de prospecto a la escuela de bellas artes durante este año. [...] Resulta que aquel folleto, repartido entre jóvenes, contiene los más execrables desnudos; es una lección objetiva de la más aberrante inmoralidad. El Estado está corrompiendo a las nuevas generaciones, familiarizándolas con lo que la naturaleza

¹⁴ GÓMEZ, Laureano. “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, en *Revista Colombiana*. Bogotá, 1-I-1937, p. 385 –también en L. Gómez, *Obras Completas, op. cit.* T. I, pp. 162-173.

*tiene de ocultable. El folleto merece ser editado por Rusia, donde la nobleza de las altas ideas ha cedido el paso a la concupiscencia. [...] pero 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 social”*¹⁵.

En este mismo número de la *Revista Colombiana*, en el artículo “Escuela de Bellas Artes”, sus editores adelantan un inclemente ataque personal contra profesores y directivos de la Escuela de Bellas Artes, institución que reunía a algunos de los más visibles ideólogos del programa cultural del liberalismo –entre ellos Gustavo Santos, hermano del presidente Eduardo Santos-. Para el autor de este artículo, el consejo directivo estaba conduciendo a esta institución a ser conocida como una verdadera “Escuela de malas artes”, sobre todo si se tenía en cuenta la obra y trayectoria de su director, el pintor Ignacio Gómez Jaramillo:

*“... en el consejo directivo de la Universidad no hay un solo artista que vele por ella y es por esto que cuando la cenicienta reclama una mejor dirección [y] pide de su rector moralidad... el conciliábulo de los ocho calla, no remedia, se tapa los oídos para no oír las quejas. [...] La escuela necesitaba un hombre de prestigio y nombraron al artista más desprestigiado. [...] La escuela necesitaba ambiente de compañerismo y nobleza, pero la mano torpe de sus panegiristas impuso al matasiete, que se ríe de la vida de sus colegas. En esta forma el centro de cultura artística se conoce más ampliamente con el apelativo de Escuela de Malas Artes. [...] Que siga en esta forma la Universidad desprestigiando sus dependencias, que Jorge Eliécer Gaitán, como presidente del conciliábulo de los ocho, no siente su protesta, que don Agustín [Nieto Caballero] siga su teoría de la diplomacia bobalicona... y verán los lectores qué quedará de la institución que desea el liberalismo adoptar, como bandera de sus programas realizados”*¹⁶.

En un ambiente de tan extrema politización partidista, que extendía toda confrontación en torno al régimen político hasta el mundo de las artes y de la moral, la obra de Débora Arango empezó a ser conocida de manera pública, generando una aguda controversia que empezaba por poner la obra de la pintora en el marco de un debate político mayor que, además, hacía depender todo juicio estético de previas definiciones morales, lo que permitía hablar acerca de: “[...] las exposiciones pictóricas de índole pornográfica que se han hecho en el Teatro Colón y la conferencia hereje en el teatro Municipal

¹⁵Anónimo, “La Corrupción de la Juventud”, en *Revista Colombiana*, No. 140 Vol. XII (Febrero de 1941), p. 291. “Sagrado” es una noción precisa de la sociología y se refiere a un objeto sometido a prohibiciones especiales, pero también a una vigilancia constante ejercida por un cuerpo calificado precisamente para esa función de vigilancia. Lo “sagrado” forma parte de las zonas “tabú” de una sociedad e impone una forma particular de hablar, de contemplar y de considerar el objeto designado como “sagrado”. Lo “sagrado”, una categoría más amplia que la de religión, es siempre una *designación colectiva* y encuentra, según la sociología, una notable ilustración en las normas sobre el cuerpo y su representación. Sobre la categoría de sagrado véase por ejemplo Peter Berger, *El dosel sagrado, Para una teoría sociológica de la religión* [1967]. Barcelona, Kairós, 1971.

¹⁶ “La escuela de Bellas Artes”, en *Revista Colombiana*, No. 140 Vol. XII (Febrero de 1941), p. 291.

dictada por un librepensador en contra de la cultura moral y filosófica de la juventud[...], señalándose a continuación que el Ministerio de Educación “*está haciendo una labor inmensamente corruptora, como la de abrir exposiciones de una profunda inmoralidad, de una indecencia rechinante, díjase con la idea de divulgación de la cultura?*”¹⁷, todo lo cual volvía a poner de presente que más allá de la política y de la lucha partidista, más allá de los enfrentamientos entre “escuelas artísticas” (un hecho más bien inexistente en ese momento), de lo que se trataba ante todo era de una defensa de lo que se estimaba como la *moral colectiva*, como la moral de la mayoría de los miembros de la sociedad, de una sociedad que a pesar de todos los cambios que el país experimentaba desde los años veinte en el terreno económico, aun no asimilaba tales cambios en el terreno de la modernidad cultural de una sociedad secular, es decir de una sociedad que deja a sus individuos juzgar en términos de responsabilidad personal y de conciencia lo que se les ofrece a su consideración como arte.

Débora Arango y el primer Salón Anual de Artistas Colombianos

La actividad museográfica reciente en Colombia y la reflexión de crítica e historia del arte que la ha acompañado nos permite hoy comenzar a disponer de mejores informaciones y análisis sobre los salones nacionales de artistas.¹⁸ Sabemos por ejemplo que en parte sus orígenes se encuentran en los finales del siglo XIX, época que parece haber sido propicia para representar lo que la llamada *Hegemonía Conservadora* (c. 1880-1930) consideraba como lo “propiamente colombiano” en el proyecto de construcción del Estado-Nación, como sucedió, por ejemplo, en el año de 1899 en el momento de la *Exposición de Fin de Siglo* y en 1910 en la *Exposición del Centenario*. Como se afirma en una reciente investigación académica sobre la formación del “campo artístico nacional”:

De esta forma, la exposición de 1910 constituyó uno de esos momentos históricos imprescindibles para la conformación y definición de lo que, por algunas décadas del siglo XX, sería denominado como “lo colombiano”. Este proyecto estuvo ligado a una ideología específica, que por sus rasgos concretos se vincula con la hegemonía conservadora de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Esos rasgos estuvieron definidos a partir de la inclusión de ciertas instituciones y estratos sociales, y desde luego, de la exclusión de aquello que no se ajustaba a esas instituciones y a esas élites. [...] el Salón de Arte de 1910 cumplió un papel fundamental para consolidar el tipo de nación que se representó en la Exposición del Centenario [...] fue el medio de representación más natural que acusaba una vinculación entre la forma plástica permitida y la temática de las obras”. (Garay, 2006, p.304)

¹⁷ “Defensa Nacional”, en *El Tiempo*, (Bogotá, octubre de 1940), en Débora Arango. *Exposición Retrospectiva 1937–1984*, Banco de la República, Medellín, Museo de Arte Moderno, 1984, p. 38

¹⁸ Véase por ejemplo “Juan Ricardo Rey-Márquez “Antecedentes del Salón Nacional de artistas” y Cristina Lleras, “Salón Nacional de artistas colombianos, un proyecto para democratizar la cultura”, en AAVV, *Marca registrada, op. cit.*, pp. 5-15, y 28-37.

Muchas informaciones indican que fue en el gobierno de Eduardo Santos (1838-1942) en donde se retomó la idea de los *Salones de Arte*, como otra forma más de extender las oportunidades culturales de los ciudadanos, pero no menos con la idea de apoyar y hacer más intensa la escasa vida cultural moderna del país. De los salones de arte se esperaba, sobre todo, un importante papel en el campo de la formación de las “mayorías nacionales”, las que históricamente habían estado por fuera de los beneficios de la cultura, aunque de hecho, de manera práctica, sus beneficios no podían extenderse más que a los grupos que vivían en las ciudades ¹⁹.

El 12 de Octubre de 1940 fue inaugurado el *Primer Salón Anual de Artistas Colombianos* en la Biblioteca Nacional. Débora Arango participó en esta primera versión del Salón con las obras “*Braceros*”, “*Matarifes*”, “*En el Barrio*” y “*Montañas*”, siendo la última obra mencionada un desnudo que, por razones desconocidas, nunca apareció expuesta en el Salón: ²⁰

*“Sabíamos que la señorita Arango participaría en dicho concurso con cuatro obras [...] ‘Montañas’, ‘Braceros’, ‘Matarifes’ y ‘en el barrio’, obras que merecieron el fallo unánime del jurado de admisión... pero ya en la fecha de la inauguración del salón, un anónimo empleado de la biblioteca animado sabe quién por qué obscuras componendas resolvió no incluir sino ‘Braceros’, y ‘en el barrio’, contra la determinación del jurado de admisión y lastimando los más elementales derechos de que goza todo artista en armonía con la reglamentación que les permite presentar un mínimo de tres obras.”*²¹

La participación de Débora Arango en el evento no dejaba de ser relacionada por los

¹⁹ “Como lo indicaba en 1936 Gustavo Santos, director nacional de Bellas Artes, el país carecía de verdaderas instituciones culturales y soportaba aún una vida cultural estrecha y mezquina, cuya cabeza era “un proletariado artístico pésimamente preparado para la vida artística y para la vida real”. Véase *Memoria del Ministerio de Educación Nacional al Congreso de la República en sus sesiones de 1936*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1936, p. 6, citado en SILVA, Renán. (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*, op. cit., p.28.

²⁰ “I Salón Anual de Artistas Colombianos. Noviembre 12 de 1940.”, en CALDERÓN, Camilo.(1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, p. 3. Entre los miembros del jurado de admisión se encontraban Rafael Maya, Rafael Duque Uribe, José Prat, Pierre Daguet y el poeta Luís Vidales. El jurado calificador estaba compuesto por Gonzalo Zaldumbida, Baldomero Sanín Cano, Roberto Suárez, Gustavo Santos y Jorge Zalamea. Véase “Varios artistas antioqueños en una exposición”, en *La Defensa*, (Bogotá, octubre de 1940), en Débora Arango. *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, 1984, p. 40. Para Cristina Lleras el Salón Anual de Artistas colombianos aparece dentro de un ambiente de políticas culturales serias que apoyan y promueven el arte. Para esta autora el Salón: “se convierte en el engranaje de un proyecto educativo amplio, en el cual la cultura es un componente esencial, entendido desde la diversidad de sus productos...”. Lleras, Cristina. “Salón, nación, arte”, en AAVV, *Marca registrada, Salón Nacional de artistas, tradición y vanguardia en el arte Colombiano*, op. cit., p. 36.

²¹ “Débora Arango llega hoy a las once de la mañana”, en *El Heraldo de Antioquia* (Medellín, 21 de octubre de 1940). en Débora Arango, *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, 1984. pp. 48-49.

críticos y por el escaso pero creciente público de arte con los escándalos que habían acompañado la presentación de sus obras “*Cantarina de la Rosa*” y “*La Amiga*” en 1939 en Medellín, lo mismo que con su anterior muestra en el Teatro Colón en 1940, cuando presentó algunas de sus acuarelas, en las que había vuelto a la temática del desnudo.

Si bien en un comienzo la polémica volvía a girar en torno al hecho de que fuera una mujer la autora de un tipo de obras que trataban el desnudo utilizando una técnica alejada del canon tradicional, más tarde la polémica se concentraría en el hecho de que en tales obras se presentara una *visión del cuerpo* alejada de las ideas tradicionales sobre el cuerpo de la mujer, provinieran estas de manera directa de la Iglesia o provinieran de las ideas del romanticismo al respecto.²²

En el caso de las obras de Débora Arango presentadas en este evento que mencionamos, hablamos de ruptura, por cuanto se trata de la emergencia de una forma de tratamiento que no era la habitual en la tradición artística nacional. Es decir, no solo hacemos referencia a su carácter de mujer ni al hecho de que el desnudo fuera una constante repetida en su obra –aun en sus inicios en estos años-. Hacemos referencia también y principalmente a que en esas obras parece concretarse la irrupción de un tratamiento nuevo de un tema conocido –aunque no muy frecuente y siempre vigilado, ante todo por la Iglesia católica-. Una forma nueva de enfrentar un tema, clásico en la historia de la pintura, pero no en la escasa tradición pictórica nacional, y que adquiriría ahora en la obra de Débora Arango formas inesperadas, que además reunían la representación del cuerpo desnudo de la mujer con escenas que mostraban un mundo popular casi siempre olvidado y alusiones a la Iglesia católica que no parecían como muy reverentes, todo ello en un contexto político que no es el origen de tal representación, pero que si la ponían en un contexto de abierta politización. Como ha señalado la crítica de arte Beatriz González, hay en la obra de Débora Arango “una revolución inédita en el arte colombiano”(González, 2001, p.8), opinión a la que puede agregarse la idea de que tal revolución no descansa ante todo en los elementos estéticos que pone en juego, sino en la manera como enfrenta una tradición –profesional, pictórica y de costumbres morales-, “revolución” que fue realizada a través de un trabajo silencioso, dedicado, laborioso, que nunca buscó crear a partir de él ningún tipo de escándalo, y que suscitó reacciones de la prensa y de la opinión pública, que no parecen haber sido buscadas por la artista, que permaneció más bien al margen de lo que la opinión tradicional de su sociedad iba juzgando con criterios tan severos.

Hay que recordar que se trató de una representación del cuerpo que no tenía muchos

²² En sociedades medianamente diferenciadas, por tradicionalistas que ellas puedan parecer, las ideas sobre la representación del cuerpo no dependen de un solo núcleo ideológico, o filosófico o religioso. Sobre un fondo cristiano, por ejemplo, se pueden construir representaciones diversas y hasta encontradas, pero que pueden a su vez incluir elementos comunes, como en los casos de la representación cristiana y romántica, cuyas huellas combinadas pueden estar presentes, digamos, en un manual de urbanidad, que es una forma práctica y pedagógica de moral social.

antecedentes en la historia de la pintura colombiana y que por tanto a mediados del siglo XX no podía aparecer sino como una forma escandalosa, llamada a recibir rechazos y descalificaciones, si se tiene en cuenta cuál podría ser el clima moral de una sociedad relativamente conservadora, que apenas iniciaba su tránsito a la modernidad, a través de un incipiente desarrollo del capitalismo y de las relaciones asalariadas y que se encontraba atónita frente al inicio del proceso de corrosión de las formas tradicionales de vida.²³

Cuando se consideran las reacciones de muchas autoridades locales y de muchos vecindarios de ninguna notoriedad intelectual, pero muy adeptos de sus párrocos y de sus líderes tradicionales, frente a las reformas educativas liberales, parece verse emerger la misma reacción que en las capitales encontraba la pintura de Débora Arango –y muchos otros fenómenos de cambio cultural-. La oposición, por ejemplo, a la educación mixta, las reacciones contra los paseos campestres compartidos por hombres y mujeres jóvenes, la resistencia a deportes modernos como el básquetbol cuando los jugaban niñas, el rechazo de la lectura de ciertos tipos de textos y doctrinas y en general el temor a toda actividad que no fuera conducida por las autoridades que de manera tradicional habían juzgado sobre materias intelectuales y morales, indican la presencia de una reacción mucho más colectiva y general, que no puede circunscribirse simplemente al episodio de la pintora, aunque su caso resulte ejemplar.²⁴

La crítica de arte la opinión pública y la obra de Débora Arango²⁵

Para avanzar en la idea de que los desnudos pintados por Débora Arango “inquietaban” no solo a los representantes de la Iglesia católica y a las gentes más conservadoras de las clases medias, hay que recordar que su trabajo no fue acogido de manera unánime, ni siquiera en los medios intelectuales que se mostraban como más

²³ La opinión de ciertos grupos sociales que intervenían de manera activa tanto en Medellín como en Bogotá en esos años en la vida cultural, insistía en la idea de que la exposición de los desnudos de la artista constituía una ofensa a la moral de la *sociedad católica colombiana*. Esta crítica nos recuerda la función social que, según Durkheim, cumple la opinión pública, en la medida en que vigila y vela por la moral, cuando hace público el señalamiento de aquellos individuos cuya conducta no está referida a la costumbre socialmente aceptada. Según el sociólogo francés, “una función esencial de la moral regularizar la conducta. He aquí por qué los hombres irregulares, los que no saben sujetarse a ocupaciones definidas, siempre son mirados con desconfianza por la opinión pública... La moralidad supone, una cierta aptitud para repetir los mismos actos en las mismas circunstancias... Cuando una manera de actuar se ha convertido en habitual en un grupo, todo lo que se desvíe de ella levanta un movimiento de reprobación muy cercano al que promueven las faltas morales propiamente dichas”. Véase DURKHEIM, Emile. (2002). *La Educación Moral*. Madrid, Editorial Trotta, p. 87.

²⁴ Véase al respecto SILVA, Renán. (2007). *Reforma cultural, Iglesia católica y estado durante la República Liberal*. Cali, Universidad del Valle –Facultad de Ciencias Sociales y Económicas/Centro de Investigaciones CIDSE, Documento de trabajo 104.

²⁵ No discutimos acerca de la existencia en abstracto de “crítica de arte en Colombia” en la primera mitad del siglo XX como actividad independiente y constituida “en un campo”. Nos referimos simplemente a la actividad crítica que intelectuales diversos (desde los hombres de Iglesia hasta los ideólogos del liberalismo pasando por los propios artistas) hacían de manera frecuente en la prensa y revistas especializadas.

progresistas en el campo del arte y la cultura, es decir, en el campo de los intelectuales que apoyaban las posiciones políticas del liberalismo. Este es un hecho que hay que resaltar, pues su importancia es doble. De un lado nos pone de presente que la idea constantemente repetida de que fueron de manera exclusiva los ideólogos del partido conservador quienes rechazaron la obra de Débora Arango, es una idea muy relativa, pues el rechazo fue una actitud más general. De otro lado abre un camino para entender que detrás del rechazo se encuentra una moral colectiva, es decir nos recuerda el carácter de *hecho social* que tienen los valores morales de una sociedad.

Un síntoma de este problema que señalamos lo constituye la propia posición de la *Revista de las Indias* al respecto. En uno de sus números del año 1940 la mencionada revista abordó el tema del *Primer Salón Anual de Artistas Colombianos*, a través de artículos escritos por intelectuales liberales y comunistas, como el poeta Luis Vidales, quien había sido además miembro del jurado de admisión del evento. Vidales, reconocido poeta moderno, autor de *Suenan Timbres*, uno de los primeros signos de la nueva poesía colombiana en el siglo XX, aborda de manera crítica pero esperanzadora el *Salón de Artistas*, en el que encuentra indicios de la formación de un arte nacional: “Nuestros pintores y escultores se hallan en el periodo de la experiencia y el conocimiento del oficio... El plano en el que se desarrolla su arte coincide con la fisonomía general del país, lo que nos permite afirmar que poseemos un arte nacional propio” (Vidales, 1978, pp. 369-374), pero no repara en la novedad pictórica y cultural importante que representa la presencia de una artista como Débora Arango, y se limita a caracterizar en términos de difícil interpretación la obra de la pintora, escribiendo: “Débora Arango, de masculina potencialidad en el modelo y audacia del trazo” (Ídem). De esta manera, el poeta “comunista y moderno” por excelencia, no solo no encuentra al parecer ningún elemento de ruptura que mereciera citarse, sino que además, limita el mérito encontrado a la “masculina potencialidad”.

En este mismo número de la *Revista de las Indias*, Alberto Duran Laserna cronista liberal, presenta un texto reseñando la obra y la técnica empleada por la artista. El texto es de gran interés, no solo por encontrarse publicado en la revista que expresó con tintes marcados la actitud más liberal sobre el arte y la cultura en esos años, sino porque resulta revelador de las incomprensiones respecto al trabajo de Débora Arango, como mujer y como pintora, y nos permite poner aun más de presente los elementos de moral colectiva que hemos señalado renglones atrás:

“En sus cuadros [...] encontramos la misma franqueza que fluye de su personalidad. Traducen ellos su fino y robusto temperamento. A pesar de que sus concepciones son bruscas, mantiene una decidida preocupación por el volumen [...] Debería de darle más ternura, un poco de simple y fácil encanto a su pintura. Por qué no enriquecerla con algo de ese amoroso y dramático paisaje de la maternidad tan mixtificado [...] en toda nuestra pintura. [...] No consideramos, pues, que deba permanecer en ese hosco periodo realista- naturalista. Se le recorta su grande impulso, se mediatiza la honda belleza humana de su inteligencia.” (Ídem)

Es claro que la petición que a la pintora presenta el crítico no solo reenvía a un pedido estético, sino que se entronca de manera directa con el reclamo de la presencia de “valores femeninos” en su pintura, con lo que, de manera paradójica, aunque de forma inversa, coincide con las opiniones de Luis Vidales, quien elogiaba en la pintura de Débora Arango la “masculina potencialidad”, una coincidencia que se presenta porque el terreno de los dos críticos es común: una concepción tradicionalista de valores que son interpretados como pertenecientes a campos separados, de los que uno se designa como masculino y el otro como femenino; la idea de que la actividad de la mujer en la pintura debería estar marcada por los valores que como “mujer” se le suponen por naturaleza²⁶.

Esta misma idea de la existencia de una “pintura femenina”, que tendría sus propios valores y a la que la crítica debería hacerle sus propias exigencias, diferentes de las que se haría a la “pintura masculina”, aparece en el periódico liberal *El Espectador*, en un artículo de Jorge Moreno Clavijo acerca del “Primer Salón Anual de Artistas Colombianos”. En su texto, Moreno Clavijo hace un recorrido general sobre la “pintura femenina” presente en el evento, y declarando finalmente que:

*“En pintura si participó mayor número de mujeres: doce... A la mujer pintora todavía le falta captar mejor el sentido real de la vida, y expresarlo en forma adecuada. Desvincularse de la interpretación monótona y trivial de motivos intrascendentes: flores, rincones, caminitos, ríos, en fin, el paisaje”*²⁷.

Y sin embargo, Moreno Clavijo no hace ninguna mención especial de las obras de Débora Arango, un hecho que resulta extraño si se tiene en cuenta que la exigencia que intenta plantearle a lo que él llama “pintura femenina”, tendría una cierta realización en la obra de la artista antioqueña, ya que las obras de Débora Arango presentadas en el Salón, es decir “*Matarifes*”, “*Braceros*” y “*En el Barrio*”, daban cuenta de una manera diferente de la realidad que querían expresar y se encontraban muy alejadas de las “*flores, caminitos y paisajes*” que criticaba Moreno Clavijo.²⁸

Desde luego que la incomprensión de la obra de Débora Arango y la idea de someterla a la noción de “arte femenino” o de reclamarle en torno de la oposición entre “valores masculinos” y “valores femeninos”, no deja de relacionarse con el hecho mismo de la inexistencia o escaso desarrollo de la actividad de crítica artística moderna en el país, una ausencia que permitió, por lo demás, no solo que la crítica fuera el terreno de los

²⁶ Ídem. De hecho el autor, quien reconoce la obra de la pintora como “*inusitada y audaz*”, habla acerca de Débora Arango, como una representante de la “*pintura femenina en Colombia*”.

²⁷ MORENO CLAVIJO, Jorge. “Primer Salón Anual de Artistas Colombianos”, en *El Espectador* (Bogotá, octubre 26 de 1940), en CALDERÓN, Camilo. (1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*, op. cit., pp. 7-8.

²⁸ En los periódicos liberales se expresó la idea de que el héroe de la pintura nacional moderna era Pedro Nel Gómez, y se caracterizó en ocasiones la obra de Débora Arango, como una simple mala copia que la discípula realizaba de su maestro. Por lo menos para uno de los críticos que escribía en el periódico *El Tiempo*, Débora Arango era tan solo “una débil discípula”. URIBE WHITE, Enrique. “El Primer Salón de Artistas Colombianos, el fallo del jurado” en *El Tiempo*, (noviembre 10 de 1940). CALDERÓN, Camilo. (1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*, op. cit. pp. 12-13.

simples aficionados, sino que la propia Iglesia católica se mantuviera como una de las instituciones “legítimas”, para proponer a los espectadores, vistos como *fieles de la Iglesia*, los criterios de apreciación de la obra de arte, lo que permitía la idea de que toda apreciación estética debería depender previamente de un criterio moral, y de un criterio moral que tenía su origen y resguardo en la propia Iglesia católica.²⁹

Este es un punto que hay que resaltar con fuerza, porque buena parte de la explicación del por qué la moral –y una moral muy tradicional, muy atada al pasado– seguía siendo el terreno en el que se planteaban los problemas del arte, tenía que ver con el hecho de que la crítica de arte no existía como campo autónomo y buena parte de la labor de la crítica artística estaba en manos de hombres de Iglesia o de hombres cercanos a la Iglesia y a sus órganos de difusión, órganos que eran verdaderos “legisladores morales y autoridades de conciencia”, que a la opinión pública le planteaban preceptos tanto en el campo de lo público como en el de lo privado, tanto en el campo de las creencias directamente religiosas, como de lo que denominaban “buen y mal gusto” artísticos.

Es esto lo que queda claro cuando se miran las intervenciones que sobre las artes plásticas, sobre la belleza, sobre los valores estéticos recorren la *Revista Javeriana*, una publicación de gran influencia social e importancia cultural en Colombia en la primera mitad del siglo XX. En un texto titulado “*La belleza Objetiva. Estudio filosófico de su definición*”, el Jesuita Eduardo Ospina después de hacer una larga disertación filosófica, concluía que la belleza sin armonía no se podía concebir, entendiendo la idea de armonía en una dirección precisa, que constituía un rechazo abierto de lo que los pintores de las escuelas “realistas” del siglo XX habían planteado. Ospina escribía que:

“El placer estético es producido por la comprensión de una armonía, la inteligencia puede hacerse por el ejercicio más y más de comprender esa armonía [...] El goce estético producido por una obra de arte se va aumentando por momentos a medida que se van comprendiendo las bellezas, sus armonías.” (Ospina, 1948a, p.157).

De manera reiterada, a lo largo de numerosos textos, el sacerdote jesuita establece una relación directa entre *belleza* (armónica) y *moralidad*, lo que se traducía en a su vez en la asociación entre el *desnudo* en el arte y la perversión de la moral, una asociación que dejaba por fuera de la moral dominante y aceptada la obra de Débora Arango. En uno de sus textos, titulado: “El desnudo en el arte y en la vida”, Ospina escribía que:

“...el cuerpo humano tiene su belleza propia: armonía de proporciones, armonía de color, armonía de actitudes, este es el aspecto más material y exterior de la belleza corpórea, que sobrepuja sin embargo la hermosura de cualquier otro ser visible; esa armonía visual puede muy bien ser admirada sin que sea preciso exhibir todas sus

²⁹ “Toda belleza artística contraria al orden moral, no es verdadera belleza: es la imperfección, es la fealdad. Nunca puede existir en lo inmoral la verdadera expresión estética. Creer que el desnudo es lo más bello es un error y una corrupción del arte”. MORA DIAZ, Fray. (1984). “Concepción Artistida”, en *La Defensa* (Medellín, Noviembre de 1940)., en *Débora Arango. Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, p. 50.

formas particulares, sobre todo cuando ellas no poseen una especial belleza, y cuando el pudor – que es otra belleza más alta- las defiende de las miradas profanadoras.”(Ospina, 1947, p.7).

La irrupción de la artista Débora Arango y de su pintura en los años 1940, y los fenómenos de rechazo y censura que debió enfrentar tanto la obra como la artista, deben siempre localizarse, para poder ser comprendidos, en el marco tanto de las luchas partidistas entre los liberales con su nueva política cultural y la oposición conservadora, que pensaba que tal programa era destructivo de las propias bases de la nacionalidad, como en el marco de una moral social tradicional, colectivamente asumida y que encontraba sus fundamentos últimos en la Iglesia católica.³⁰

Hay que entender desde luego que las luchas partidistas son el contexto, o más exactamente el *marco*, el *cuadro*, en el que se desarrollaron las disputas en torno a la obra de Débora Arango. Pero el *contenido*, la *sustancia* de la que se alimentaron esas luchas, provenía no de los partidos políticos sino del estado moral de la sociedad. El punto preciso sobre el que hay que poner los ojos, aunque su demostración sea difícil, es el de las conexiones entre el “estado de la sociedad y el estado de la opinión”, según la fórmula empleada por Durkheim.³¹ Pero a pesar de la dificultad que pueda revestir la demostración de esa conexión, que siempre parecerá especulativa, no parece una idea exagerada atribuir a la sociedad colombiana de la primera mitad del siglo XX una moral tradicional y conservadora, poco secularizada y controlada en primer lugar por la Iglesia católica, si se tiene en cuenta cuál había sido su pasado y cuál el papel de la Iglesia en el terreno de los “uso y las costumbres” socialmente legitimados.

De otra parte, si se acepta la idea, corriente en sociología, de que los cambios culturales y los cambios de mentalidad, son aquellos que más tardan en imponerse y que habitualmente siguen un ritmo mucho más lento que los cambios técnicos y sociales, no resulta tampoco una atribución atrevida decir que a pesar del rumbo nuevo que la sociedad colombiana había tomado en dirección de una sociedad capitalista, sus formas culturales (y por lo tanto sus formas morales) seguían de manera masiva representando el punto tradicional de la sociedad. Incluso se puede postular que la época, por ser de grandes cambios sociales y políticos, era al mismo tiempo una época de gran sensibilidad en el terreno moral, puesto que la Iglesia católica y el “pueblo de católico” sentían amenazada una forma tradicional de vida cuyos fundamentos comenzaban a ser cuestionados, lo que explica mucho de la reacción desmedida y de la intemperancia, no solo frente a la pintura de Débora Arango, sino frente a la mayor parte de los cambios

³⁰ La crítica y el rechazo de la obra de la artista eran de esperarse, si se recuerda que buena parte del pensamiento conservador colombiano se ha estructurado en torno a las verdades de la moral católica, proponiendo un vínculo entre moral, política, Estado y ciudadanía. Como lo señalaba Eduardo Ospina en algunos de sus textos: “*Así lo consignaba entre otras, el acta de la independencia de Cartagena, el 11 de noviembre de 1811, en su título III ordinal: “No pudiendo haber felicidad sin libertad civil, ni libertad sin moralidad, ni moralidad sin religión el gobierno ha de mirar la religión como el vínculo más fuerte de la sociedad, su interés más precioso y la primera ley del Estado”.* OSPINA, Eduardo SJ: “La Iglesia Católica y la Nacionalidad Colombiana”, en *Revista Javeriana*, (Bogotá, Junio – Noviembre de 1948), pp. 21-29.

³¹ Véase DURKHEIM, Emile. (2006). *Sociología y filosofía, op.ci.*, p. 65.

de la sociedad en esos años.

En el análisis de las reacciones que suscitó la pintura de Débora Arango ha primado la idea, que no deja de ser correcta, de reenviar la actitud de quienes defendieron y quienes atacaron esa obra al campo de los partidos políticos y de las ideologías. El radio de acción podría ampliarse y el problema transformarse, si se tomara la vía recomendada por la sociología de ligar “estado de la opinión” con “estado de la sociedad”, lo que constituye una pista importante de indagación.

Una breve conclusión

A manera de breve conclusión se podría decir que la trayectoria pública de la pintora antioqueña Débora Arango muestra un elemento paradójico, que resulta importante retener: al final de su vida, esta artista, que fue objeto de rechazo y de censura, entró a formar parte de la historia oficial de la pintura en Colombia, como lo prueban no solo las exposiciones que a finales del siglo se le dedicaron, sino el lugar que desde entonces se le concede en los libros de historia del arte en Colombia. La opinión especializada – calificada- se inclinará a finales del siglo XX de manera mayoritaria, por una valoración positiva de la obra de Débora Arango. Cinco lustros después del “exilio” al que la sociedad la sometió, el Gobierno colombiano la hará objeto de los máximos reconocimientos institucionales reconocimientos institucionalizados reafirmando su consagración; en 1997 le es entregada a Débora Arango la *Cruz de Boyacá* en grado de Gran Cruz.

Pero su irrupción en el panorama de las artes plásticas colombianas, el carácter transgresor que se le adjudicó a su obra, y los rechazos y las censuras de que fue objeto, no deben olvidarse, pues nos recuerdan el difícil proceso de formación de una crítica de arte especializada en una sociedad, es decir una crítica de arte liberada de presiones que provengan de la moral o de la política, una crítica que se permita pensar la obra de arte en su especificidad y que no haga de las relaciones que mantiene con la moral social y con la política valores superiores en torno a los cuales debe ordenarse el juicio estético.

En el plano de las relaciones entre la artista y la sociedad, parece claro al examinar la documentación, que el rechazo de la obra y de la artista no se relacionaba solamente con el contexto político del periodo, sino que remite más bien a los desafíos abiertos que a la moral convencional hacía su pintura, por ejemplo sus desnudos, aunque no solo ellos, y que la sorpresa y la desconfianza que despertaba su obra no cobijó solo a ideólogos del partido conservador, sino a muchos otros críticos que de manera formal eran simpatizantes o militantes abiertos del partido liberal y pensaban expresar en el campo del arte una consecuente actitud moderna.

Resulta claro también que hacia los años 1980 del siglo pasado, es cuando su pintura vuelve a ocupar un lugar visible en el panorama de las artes plásticas colombianas, a lo que más se prestó atención fue al hecho de que se trataba de una mujer y de una artista con la cual su sociedad y su época habían sido injustas. Hoy en día, cuando los temas

de su pintura –sus desnudos, sus recreaciones de la vida social popular o marginal, sus visiones de la Iglesia- ya no asustan a nadie, se abre el espacio en el que debe ser posible una valoración de su obra, que vaya más allá del rechazo moral, o de la simple aprobación por su carácter de artista que trasgredía una moral tradicionalista como la que dominaba en la sociedad colombiana de mediados del siglo XX.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- Anónimo, “Las acuarelas infames”, en *El Siglo*. Bogotá, 15-01-1943, en ARANGO, Débora. (1984). *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República y Museo de Arte Moderno, pp. 55-5
- Anónimo, “Desafío al buen gusto”, en *El Siglo*, (Bogotá, 10 de octubre de 1940), en ARANGO, Débora. (1984). *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, p. 34.
- Anónimo, “La artista Débora Arango lleva sus obras a Bogotá”, en *El Heraldó de Antioquia*. Medellín, 29-X-1940, en ARANGO, Débora. (1984). *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, p. 24.
- Anónimo, “Débora Arango llega hoy a las once de la mañana”, en *El Heraldó de Antioquia* (Medellín, 21 de octubre de 1940), en ARANGO, Débora. (1984). *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, pp. 48-49.
- Anónimo, “Defensa Nacional”, en *El Tiempo*, (Bogotá, octubre de 1940), en ARANGO, Débora. (1984). *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, p. 38
- Anónimo, “La Corrupción de la Juventud”, en *Revista Colombiana*, No. 140 Vol. XII (Febrero de 1941), p. 291.
- Anónimo, “La escuela de Bellas Artes”, en *Revista Colombiana*, No. 140 Vol. XII (Febrero de 1941), p. 291.
- Banco de la República. Biblioteca Luís Ángel Arango, “Exposición Retrospectiva Débora Arango”, (Abril – Septiembre de 1996).
- MORA DIAZ, Fray.(1984). “Concepción Artística”, en *La Defensa* (Medellín, Noviembre de 1940)., en ARANGO, Débora. (1984). *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, p. 50.
- OSPINA, Eduardo SJ:
- 1947 “El desnudo en el arte y en la vida”, en *Revista Javeriana*, No. 136, (Bogotá, julio de 1947), p. 7.
- 1948(a) “La belleza Objetiva. Estudio filosófico de su definición”, en *Revista Javeriana*, tomo XXX, (Bogotá, junio-noviembre de 1948), p. 157.
- 1498(b) “La Iglesia Católica y la Nacionalidad Colombiana”, en *Revista Javeriana*, (Bogotá, Junio – Noviembre de 1948), pp. 21-29.
- PICK. “Débora Arango Pérez, pintora Realista” en *La Razón*, Bogotá, 10-X- 1940, en ARANGO, Débora. (1984). *Exposición Retrospectiva 1937–1984*. Medellín, Banco de la República, Museo de Arte Moderno, pp. 30-31.

VIDALES, Luis. (1978) "El Primer Salón de Arte colombiano", en *Revista de las Indias* 1936-1950 (Selección de textos colección de autores nacionales. Serie Las Revistas. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978), No. 21, (Bogotá, septiembre de 1940). pp. 369-374.

Fuentes Secundarias:

AAVV. Los estudios regionales en Colombia: el caso de Antioquia. Medellín, FAES, 1979.

AAVV. *Marca registrada. Salón Nacional de Artistas: tradición y vanguardia en el arte colombiano*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2006.

BERGER, Peter. (1971). *El dosel sagrado* [1067]. Barcelona. Kairos.

ARANGO, Débora. (2007). *Cuaderno de notas*. Medellín, Tragaluz Editores.

ARANGO, Sofía y GUTIÉRREZ, Alba. (2002). *Estéticas de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín, Universidad de Antioquia.

ARCINIEGAS, Germán. (1989). "Eduardo Santos." Tomo I Historia Política 1886 - 1946, en *Nueva historia de Colombia*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, pp. 349- 371.

CALDERÓN, Camilo. (1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

DURKHEIM, Emilie:

1993 *Escritos selectos* [1972]. Barcelona, Nueva Visión.

2002 *La Educación Moral*. Madrid, Ed. Trotta.

2006 *Sociología y filosofía* [1924]. Granada, Comares.

GIRALDO J, Gabriel. (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, COLCULTURA.

GARAY, Alejandro. (2006). "El campo artístico Colombiano en el Salón de Arte de 1910." en *Historia Crítica*. No. 32, (Julio- Diciembre 2006), p. 304.

GÓMEZ, Laureano. (1984). *Obras completas*. T. I. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

GONZALEZ, Beatriz. (2001). "Débora Arango y una revolución inédita en el arte colombiano", en *Artes. La Revista*. Vol. 1, No. 2 (Julio- Diciembre 2001), p. 8.

GONZÁLEZ, Luis F. (2007). *Medellín, los orígenes y la transición a la modernidad: crecimiento y modelos urbanos*. Medellín, Universidad Nacional.

KENDRICH, Walter. (1995). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna* [1988]. Bogotá, tercer Mundo Editores.

LONDOÑO, Santiago. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá, FCE.

LLERAS, Cristina. *Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética*. Colombia, 1940-1952.

MAYOR, Alberto. (1984). *Ética, trabajo y productividad en Antioquia*. Bogotá, Tercer Mundo.

MEDINA, Álvaro. (1995) *El Arte Colombiano de los Años Veinte y Treinta*, Ed. Colcultura, Bogotá, pp. 287, 288, 290.

MICHEL, Mario. (1966). *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial.

PAYNE, Alexandre Constantine. (1986). "Crecimiento y cambio social en Medellín: 1900- 1930.", en *Estudios Sociales* -Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales-.Medellín. Vol. 1, No.1 (Septiembre 1986), p. 176

SILVA, Renán:

1992 *Universidad y sociedad*. Bogotá, Banco de la República.

2005 *República Liberal Intelectuales y Cultura Popular*. Medellín, Ed. La Carreta.

2007 *Reforma cultural, Iglesia católica y Estado durante la República Liberal*. Cali, Universidad del Valle.

TIRADO MEJÍA, Álvaro. (1989). "López Pumarejo: La Revolución en Marcha." Tomo I Historia Política 1886-1946, en *Nueva historia de Colombia*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial. p. 317.

ZERNER, Henri. (2005). *Historia del Cuerpo*. T. 1 [2005]. Madrid, Taurus. pp. 17, 25, 103, 104, 109, 110.

Montañas [(Acuarela 97 x 127 cms.) *Débora Arango*, 1940]



La Mística [(Acuarela 99 x 66 cms.) *Débora Arango*, 1940]



Frine [(Acuarela 99 x 131 cms.) *Débora Arango, 1940*]

