Campo intelectual como campo de poder: Débora Arango y la esfera del arte colombiano en los años 40 del siglo XX

Introducción

En el siguiente texto se propone una reconstrucción del campo intelectual del arte colombiano en el momento de aparición de la artista Débora Arango en esta esfera, con el fin de señalar esas fuerzas ejercidas por los diferentes actores de ese campo magnético y su impacto tanto en la obra como en la vida artística de la antioqueña. Para esto, se expone en primera instancia y de forma breve, la teoría del campo intelectual como campo de poder del pensador francés Pierre Bourdieu y luego, gracias a un exhaustivo trabajo de archivo (prensa y documental), se sugieren esos diferentes elementos que de una forma u otra ejercieron fuerzas, positivas y negativas, en el proyecto creador de la artista seleccionada.

Lo que deseamos señalar, es como, ante la negativa de Débora a aceptar los "consejos" de las fuerzas ejercidas por las diferentes entidades, fue rechazada de la esfera del arte nacional, hasta finales de la década de los 70, momento en que esta había cambiado por completo. Finalmente, lo que le valió el ostracismo y la crítica mordaz y virulenta, fue producto de una lectura moralizada de su producción, que si bien algunos de tendencia liberal supieron apreciar, se vio gravemente afectada por el cambio de gobierno a mediados de los 40.

Campo intelectual y proyecto creador

En el texto *Campo de poder, Campo intelectual*, el filósofo francés Pierre Bourdieu propone un análisis sociológico de la creación, basándose en una idea de lucha o tensión constante entre los diferentes actores del denominado campo intelectual. Este proceso que de una forma u otra se desenvuelve de manera natural en la sociedad, termina por definir la posición que el creador ocupa dentro del denominado campo, sentido en el cual "la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación" (Bourdieu, 2003, p. 11).

Este sistema de relaciones sociales, con el fin de ser mejor comprendidas, deben entenderse como una suerte de campo magnético constituido por líneas de fuerza (Bourdieu, 2003, p. 32), las cuales se oponen y agregan, dándole al campo una estructura específica —en un momento puntual del tiempo— (Bourdieu, 2003, p. 11). De este modo, todas las partes del campo intelectual van a

estar en estrecha dependencia entre ellas —más no en el mismo grado—, estableciendo una relación de interdependencia funcional. El peso de esta relación, o el grado de dependencia, está dado por el peso funcional de cada una de las partes del campo, las cuales contribuyen de manera desigual, en tanto portadoras de autoridad, a dar diferentes grados de legitimidad cultural a la creación. Es decir, que en el mundo cultural nos encontramos frente a un sistema de relaciones plurales entre agentes en teoría aislados —creador, crítico, editor, galerista, público, periodista—, que se encargan de imponer ciertas normas culturales, y de juzgar la legitimidad de la creación en la medida en que la misma se adapte a tales normas. Es precisamente por esto que Bourdieu menciona que "la estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad" (Bourdieu, 2003, p. 27).

De aquí entonces podemos comenzar a desprender algunas ideas que serán claves a la hora de analizar, desde este acercamiento teórico, la creación artística de Débora Arango. En primera instancia, se hace fundamental establecer las propiedades de la posición, tanto del artista como de todas aquellas entidades que se detecten como partícipes del campo cultural, con el fin de establecer el sistema de relaciones entre los temas y problemas, así como el inconsciente cultural predeterminado desde el cual se critica la creación como socialmente aceptada o rechazada. En este sentido, tenemos entonces la existencia de un orden propiamente intelectual dominado por un tipo particular de legitimidad, donde ciertas instancias, que pretenden legislar a nivel cultural, diferentes, según Bourdieu, del poder político, económico y religioso, las cuales para él, no tienen ningún tipo de autoridad intelectual, en este orden de ideas, "el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas" (Bourdieu, 2003, p. 12). ¿Pero, qué tan independiente es el campo intelectual del campo cultural, en el cual están la política, economía, iglesia y demás? Teniendo en cuenta que para nuestro autor, "la integración de un campo intelectual dotado de una autonomía relativa es la condición de la aparición del intelectual autónomo" (Bourdieu, 2003, p. 13). Esta idea de autonomía queda en entredicho, dejando así a los teóricos del arte por el arte un poco sin sustento; sin embargo, esta teoría, que se basa en una idea de la realidad superior del arte y del genio autónomo, debe entenderse como una ideología compensatoria ante la amenaza que la sociedad industrial y de consumo genera a la sociedad intelectual, es una apuesta por lo irremplazable del hombre cultivado.

Regresando a la propuesta de Bourdieu, este nos ubica ante una idea de intelectuales que si bien se han liberado la tutela de la iglesia y de la aristocracia, deben acogerse a la idea de cultura de ciertos entes sociales, lo cual, nos pone de frente a una noción de campo intelectual integrado progresivamente a un tipo particular de sociedad histórica, aunque permite la salvedad de que el objeto al cual se aplica la idea de campo tenga una autonomía relativa, en la medida en que se establece que el campo intelectual es un sistema regido por sus propias reglas.

Nos encontramos de este modo en un contexto donde la competencia por la legitimidad es la constante, en el cual, instancias como los salones, academias, editoriales, teatros y asociaciones culturales, si bien propenden por una diversificación del público, operan como nuevos mecenas que deben ser complacidos. Así, nos encontramos al curador o al crítico como sujetos de autoridad, que en el tema del arte, van a orientar el gusto de la época, definiendo aquellos productos del proceso de creación que pueden ser llamados obras de arte. Es decir, que estamos ante restricciones a aquello que constituye el proyecto creador, lo cual, nuevamente, podría sugerir una pérdida de autonomía del artista, que sin embargo, nunca deja de pretender a ella, mostrándose indiferente ante las constricciones externas.

Ahora bien, en el siglo XX nos encontramos ante el paso de un pequeño público a una gran masa indiferenciada, lo cual propende por la sanción económica de la obra. Aquí, Bourdieu nos plantea la independencia económica e intelectual del artista como un nuevo paso hacia la legitimidad cultural, en la medida en que nos encontramos ante la aparición de un mercado diverso, que en teoría no está determinado por una sola ideología, lo cual permite la variedad de representaciones sociales y por ende artísticas. Así, nos encontramos ante un campo intelectual renovado, en el cual se establecen relaciones de producción artístico intelectual diversas, teniendo en cuenta que para Bourdieu, el valor estético es irreductible al valor económico. Aquí, estaríamos entonces ante un público como árbitro y un proceso de comercialización como glorificación. Sin embargo, como ya lo mencionamos antes, el campo intelectual también se encuentra afectado por relaciones entre los agentes propios del sistema y los agentes o instituciones total o parcialmente externos, como el Estado y la Iglesia, los cuales, propenden por una nueva mediatización de las relaciones del sistema y la competencia por la legitimidad cultural.

Adicional a esto, nos encontramos un nuevo elemento importante en este contexto, la idea del lector u observador ideal como un alter ego, sentido en el cual, el intelectual o creador autónomo solo reconoce como realmente valiosa los cometarios provenientes del propio círculo intelectual.

Es decir, que esa ambición de autonomía, como tendencia específica del cuerpo intelectual, encuentra sustento en las sociedades de bombos mutuos, en las cuales "la especificidad y la irreductibilidad del creador vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística" (Bourdieu, 2003, p. 16). Estamos así ante una nueva solidaridad entre el artista y el crítico[1], siendo este el único que tiene acceso al *Sancta Sanctorum*, de ahí que el público esté condenado a una comprensión diferida. Este personaje, es aquel que le hace justicia al creador, pues en la medida en que se pone al servicio del artista hace una interpretación de experto que pretende sacar de juego las erróneas interpretaciones del público.

Sin embargo, en la dinámica de creación del siglo XX, es claro que nos encontramos con un artista que crea para un público, pues sus obras tienen el objetivo de ser expuestas, observadas y vendidas. Así, tenemos entonces al artista como un actor del campo intelectual que va a depender mucho de los demás, especialmente de la imagen que esos otros se hagan de él; de este modo, el renombre del pintor implica una representación social del valor y la verdad contenidos en la obra, cualidades que en gran medida están socialmente definidas con anterioridad[2].

En este orden de ideas, vemos como el campo intelectual se configura como un producto histórico de autonomización, así, un vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual, una vez definidos, al mismo tiempo, los límites de validez de un estudio o de un estado de este campo, este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar "en acto" la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema (Bourdieu, 2003, p. 17).

Ahora, tenemos claro como la sociedad interviene directamente en el proyecto creador, pues desde esta se define al artista como consagrado o maldito, en la medida en que es allí donde más resonancia encuentran las ideas de interpretación, el proyecto de reconocimiento y la definición social de la obra. Es decir, que es en la sociedad, como agente colectivo del campo intelectual, donde se define el éxito o fracaso de la obra. Aquí, debemos recordar que en el proyecto creador se tiene "la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera" (Bourdieu, 2003, p. 18). Así, es posible

[1] O los periodistas en el caso de Débora Arango, en la medida en que fue solo en la prensa liberal en donde encontró voces positivas y de apoyo, que de una forma u otra pretendieron educar al público que observaba su creación y definir una nueva escuela y un nuevo gusto.

[2] Es por eso, que los artistas que no se adaptan a esos cánones, van a ser en un principio, como en el caso de Débora, inmediatamente rechazados y vilipendiados.

pensar en dos tipos de artistas y obras, aquellos creados por su público, es decir, estrechamente determinados, así como aquellos que tienden a crear público[3].

En el primer caso, podemos fácilmente encontrarnos obras reductibles a las condiciones económicas y sociales de su fabricación, aquí debemos tener en cuenta que la consideración materialista del arte, como lo propone Arnold Hauser, implica que las restricciones sociales tengan más preponderancia en el proyecto intelectual que la necesidad intrínseca de la obra. Sin embargo, ¿qué pasa cuando una obra, como la de Débora, se sale de esos cánones establecidos por las restricciones sociales? En este punto Bourdieu es claro, pues también podemos encontrarnos frente a obras que solo se encuentran sometidas a las exigencias del creador, es decir, que escapan de las determinaciones en el proceso de creación, aunque se encuentra obstáculos de otra índole. En este último caso, el artista se rehúsa a ajustarse a las expectativas del público, es decir, no hace concesiones a la representación social dominante, pero se debe tener cuidado, pues "ni siquiera la mas "pura" intención artística escapa completamente de la sociología" (Bourdieu, 2003, p. 18).

Aquí, nos encontramos entonces con que hay verdades objetivas –o que por lo menos pretenden serlo-, que remiten al campo intelectual. Si aceptamos que la creación del artista es un objeto destinado a comunicarse, se debe dar espacio a los problemas de la significación, que deben ser objetivamente analizados teniendo en cuenta el momento histórico y espacio temporal en el cual estamos estableciendo el campo. De este modo, la restricción social va a operar de modo directo o sutil, haciendo que el autor deba "tomar en cuenta la verdad social de su obra que le remiten el público, los críticos o los analistas y redefinir de acuerdo con ellas su proyecto creador"[4] (Bourdieu, 2003, p. 19).

En esta relación causa-efecto, que se da entre el campo intelectual y el proyecto creador, el discurso crítico y del autor sobre la obra son los que tienen más preponderancia. Nos encontramos así con que el sentido público de la obra y el autor, conforme al cual se define y en relación al cual debe definirse, está estrictamente mediado por el crítico, quien como ya dijimos, es quien tiene una voz de autoridad en tanto es el único que tiene acceso al *Sancta Sanctorum* del proceso de creación.

---

[3] El problema que tuvo Débora, y lo que la llevó finalmente a recluirse en su casa por más de 15 años, es que no se adaptó a ninguno de estos dos elementos. Su obra no era creada por el público y la crítica, pues nunca tuvo deseos de responder a sus exigencias. Sin embargo, su obra no pudo crear público, o si lo creó fue muy reducido, pues el tipo de temáticas que abordó –desnudos, sátira política y critica social-, no eran el tipo de cosas que una mujer de su época debería estar pintando.

[4] Cosa que aparentemente no hizo Débora Arango, en la medida en que no dejó de pintar e intentar exponer aquellos tipos de cuadros por los cuales fue rechazada socialmente desde su primera exposición en 1939.

Es decir, que la crítica realiza un proceso de objetivación donde define la evolución del proyecto creador; en este punto, nuestro compromiso es profundizar por quién juzga, quién consagra, cómo es la selección, es decir, por comprender la tarea que emprenden esos "hombres de gusto" como editores, críticos y galeristas, con el fin de comprender su impacto en la configuración del campo intelectual. A propósito dice Bourdieu:

El discurso crítico sobre la obra se presenta al creador mismo no tanto como un juicio crítico dirigido al valor de la obra sino como una objetivación tal del proyecto creador que puede desprenderse de la obra misma y se distingue por ello, esencialmente, de la obra como expresión prerreflexiva del proyecto creador, y aún del discurso teórico que el creador puede tener de su obra (Bourdieu, 2003, p. 21).

Finalmente, teniendo en cuenta que cada elemento del campo intelectual tiene su función, es decir representación social de las propias posturas, una suerte división del trabajo intelectual. Encontramos la importante presencia de los nombres de escuelas[5] o etiquetas, que no son más que una definición pública donde el autor se determina en relación a ella; es una especie de identidad impuesta desde afuera[6] que se asume como proyecto colectivo. De este modo, el grupo o escuela enuncia signos que los emparentan y distinguen de otros.

El problema que surge aquí, teniendo en cuenta a Débora Arango, es que Bourdieu considera que ese sentido público es necesariamente colectivo, pues el sujeto creador, susceptible al juicio crítico, es necesariamente una agrupación. Sin embargo, sabemos que en el caso de Débora, solo encontró una suerte de colectividad por no más de un año, con el grupo de Pedro Nel Gómez, lo cual la deja como una pintora adscrita a una corriente artística, pero sin una escuela que la legitime.

Es decir, que en la consideración de la relación del autor con su obra, nos encontramos nuevamente una mediatización determinada por el sentido público de la misma, es decir, que está en relación con los miembros del mismo universo intelectual –pintores antioqueños y colombianos de la época-. Aquí, teniendo en cuenta la "representación social de la obra como integración de

[5] Es importante tener en cuenta que en un principio a Débora se la catalogó como pedronelista -Pedro Nel Gómez-, en contraposición a la escuela eladista -Eladio Vélez-. Sin embargo, tanto Pedro Nel como Eladio Vélez, quienes fueron sus únicos maestros en el país, le dieron la espalda tanto por los temas que trabajaba como por el uso del color y la forma de pintar.

[6] Aunque también puede provenir del propio artista, pues en el caso de Débora tenemos que ella se llamó a si misma expresionista.

juicios singulares sobre la obra" (Bourdieu, 2003, p. 26), nos encontramos juicios determinados y determinantes sobre la verdad y el valor tanto de las obras como de los autores.

En este sentido, nos ponemos frente a diferentes grados de legitimidad cultural, donde el trabajo artístico se plantea en el campo de la cultura como una actividad devota y consagrada, lo que implica tanto la existencia de autores plenamente consagrados que operan como institución de legitimación[7], así como de autores en vía de legitimación, sin institución que los eduque y consagre[8]. Es decir, que se plantea la idea de que solo se alcanza la consagración en tanto haya profesionalización, lo cual nos deja ante la existencia de sujetos con una posición marginal en el campo intelectual, en tanto no tienen garantía institucional. Sujetos que van a ser categorizados como aficionados por la ortodoxia[9] del campo.

De este modo, nos encontramos con que la posición del autor en el campo intelectual no es más que una posición que se toma respecto a las autoridades culturales que organizan el campo desde adentro, así como a aquellas que lo constriñen desde afuera[10] y que define relaciones de competencia y de complementariedad funcional. Es decir, que el campo intelectual es el encargado de "perpetuar y de transmitir un capital de significaciones consagradas" (Bourdieu, 2003, p. 30); sentido en el cual la escuela aparece como el lugar donde se inculca la cultura canónica, es decir, es el espacio que cumple la función de conservación cultural[11] en la medida en que transmite la herencia colectiva y la transforma en inconsciente individual pero común.

Así, en la competencia por el éxito, que no es más que una competencia por la consagración, debemos considerar a esos conservadores de la cultura (ortodoxia) diferente a creadores de cultura (heterodoxia), siendo estos los intelectuales al margen que entran en conflicto y dividen el campo intelectual. Estos, haciendo uso de sus diferentes fuerzas y vínculos, son los que finalmente van a propender por un mantenimiento de la cultura, o por el contrario, por un cambio cultural. Es por eso, que situar al creador como intelectual, histórica y socialmente es un imperativo, en la medida en que es la condición de posibilidad de la integración entre el arte y la vida. Es necesario descubrir

[7] Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez en el caso de Antioquia en el periodo de nuestro interés.
[8] Débora Arango.
[9] Como le sucedió a Débora a propósito de la exposición de 1939.
[10] Se debe tener en cuenta que el campo intelectual hace parte de un campo mayor que es el cultural, en el cual encontramos elementos como la política, la economía, la iglesia, entre otros.
[11] Quizá precisamente por el hecho de no haberse adscrito a ninguna escuela a nivel nacional, Débora fue tan criticada, pues no contó con la validación de grandes maestros, o visto desde el punto de la critica y el público, con la educación necesaria para pintar lo que debía.

los pensamientos profundos de una generación, como dice Hauser, aquellos modelos profundamente inconscientes[12] que hacen que la obra se integre a la estructura de las relaciones sociales.

Apelar a los lugares comunes y escuelas, como campos de encuentro y entendimiento que nos llevan a pensar en un creador situado en una época. Asimismo, preguntarnos por los grandes problemas del tiempo, en la medida en que "sería posible determinar áreas y generaciones intelectuales y culturales mediante el señalamiento de los conjuntos de cuestiones y de temas obligados que definen el campo cultural del una época" (Bourdieu, 2003, p. 36). Es decir, a encontrar, en el disenso del campo intelectual algo de consenso, que nos lleva a replantear una nueva relación de causa efecto entre el inconsciente cultural de una época y la obra creada. Así, el proyecto creador puede ser considerado como un encuentro entre determinismos y determinaciones, teniendo en cuenta, como dice Bourdieu, "así, los determinismos solo se vuelven determinación específicamente intelectual al interpretarse, según la lógica específica del campo intelectual, en un proyecto creador" (Bourdieu, 2003, p. 39). Tenemos entonces que la obra pasa a ser considerada como un objeto que lleva en sí mismo su razón de ser, un sistema donde se da una relación dialéctica entre lo interno y lo externo.

Iglesia

Partiendo entonces de la posición que tomó la institución eclesiástica ante la obra de la antioqueña, es importante tener en cuenta, como dice Miguel Ángel Urrego en *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*, que la sociedad colombiana, y diríamos que especialmente la antioqueña, ha sido una que a pesar de que la tendencia política sea liberal, ha mantenido unos fuertes valores morales y postulados éticos de índole conservadora. Precisamente por este motivo, el contexto de Débora, a pesar de enmarcarse en la Hegemonía Liberal, fue uno que terminó relegándola al rechazo. Ahora bien, desde la consolidación de la Republica en el siglo XIX, la Iglesia ha sido la gran aliada del partido conservador, por eso no es de extrañar que el fuerte rechazo a su obra haya venido de estos dos entes del campo cultural colombiano.

[12] Podría también apelarse al inconsciente cultural de la época al que alude Panofsky.

A propósito de la exposición del Club Unión, el periódico *El Diario* publicó una entrevista con la artista[13], donde esta expuso claramente su posición: el arte no tiene que ver con la moral. Para ella, como bien lo afirmó, el arte es una expresión de diferentes realidades que armoniza con la bondad, la cual "es la esencia de toda moral" (El Diario, 25 de noviembre de 1939, pp: 3-6). Sin embargo, esto no bastó, pues el reverendo padre Fray Mora Díaz publicó en *La Defensa* un duro ataque, a propósito de las exposiciones en Bogotá. En la misma, este representante del clero medellinense hizo un llamado a que las obras fueran rechazadas, pues no solo eran expresión de cinismo, sino que además eran un ultraje a los sentimientos morales del pueblo. Para este personaje, la Exposición en la Biblioteca Nacional era un evento de difusión de la pornografía, donde abundaban los mamarrachos de brocha gorda[14], por ende la misma era una "obra sacrílega y técnicamente corruptora" (Mora, noviembre 1940, SI).

De este modo, vemos como se configura la posición de la Iglesia, como institución fundamental en la configuración nacional de Colombia, y por ende, como elemento clave del campo cultural del departamento. Para dicha institución[15], las obras que tenían el desnudo como tema mataban el pudor de la ingenua juventud, asimismo, representaban el régimen revolucionario, no en vano Mora Díaz mencionó que en ella se hacía evidente que "la corrupción oficial domina todos los sectores de la actividad humana" (Mora, noviembre 1940, SI), sentido en el cual, era necesario un holocausto que purificara las artes de la tierra.

Estas obras, fueron consideradas esperpentos y liviandades del arte, en las cuales las posturas antianatómicas demostraban la corrupción moral. Es por eso que para Fray Mora el salón "huele a carne podrida" (Mora, noviembre 1940, SI), pues él mismo era todo un "hartazgo de hórridas desnudeces". De este modo, vemos claramente la percepción que el clero tuvo de la obra de Débora, pues contraria a su posición, en la cual se defendía que el arte no tiene que ver con la moral, desde esta institución se expresaba que "toda verdadera belleza artística contraria al orden moral no es verdadera belleza", por eso, "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".

---

[13] El Diario. (1939, 25 de noviembre). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *El Diario*, pp. 3 y 6.

[14] Alusión directa al expresionismo.

[15] Como queda claramente reflejado en: Mora, F. (1940, noviembre). Concepción artística. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 50-51. Medellín: Secretaría de Educación.

Es precisamente por esto, que hablamos de un rechazo claro, sus obras fueron consideradas como "un ultraje a la sociedad, un insulto a la moral y un atentado al sentimiento estético" (Mora, noviembre 1940, SI). Sin embargo, en la entrevista que ya mencionamos al periódico *El Diario*, la artista comentaba que dicha persecución del clero era solo de un sector muy conservador encabezado por el arzobispo, pues los católicos ilustrados no encontraban "motivo de escrúpulos en la contemplación de un desnudo artístico" (El Diario, 25 de noviembre de 1939, pp: 3-6). Esto se veía evidenciado en las hermanas de la caridad que en su visita a Medellín en la época de la exposición del Unión pretendieron asistir a la misma, alarmando a una dama de la alta sociedad que las había alertado del peligro de la misma por la presencia de desnudos, ante este hecho, el periódico mencionado señalaba:

> se nos ha dicho que una de las hermanas de la caridad de nacionalidad francesa, manifestó que es no era obstáculo, pues el desnudo artístico nada tiene que ver con la pornografía y no ofrece, en consecuencia, ningún riesgo pecaminoso para quien, creyendo en la doctrina teológica de la gracia y los pecados, mire el arte con mente limpia (El Diario, 25 de noviembre de 1939, pp: 3-6).

A propósito de dicho acontecimiento, Débora señaló, en la misma entrevista, que "un sacerdote español cuyo nombre no me siento autorizada a mencionar, ha visto todos mis desnudos y nada ha tenido qué objetar. Los ha observado con retina de hombre civilizado, no con el lente inquisidor de los pseudo-moralistas" (El Diario, 25 de noviembre de 1939, pp: 3-6). Pero esa respuesta, que por años fue su bastión: el arte no tiene que ver con la moral, pues consideraba a la misma como una manifestación de la cultura, no fue suficiente para los reaccionarios de la época. Ella era una mujer que se atrevía a pintar lo que no le correspondía.

Es precisamente por este motivo, que en los 40, cuando presenta el cuadro *Adolescencia* en el Museo de Zea de Medellín, el escandalo se desató de nuevo. En este caso, las señoras de la Liga de Decencia de la ciudad se quejaron ante el arzobispo Monseñor García Benítez, quien por motivo de su origen familiar intachable la tildó de loca por su tendencia al desnudo, y la amenazó de excomunión si continuaba con dicha tendencia[16]. Quizá, lo que demuestra en mayor medida que el

[16] Sierra, S. (1994, 11 de octubre). Una pintura de Débora Arango. *El Tiempo,* Recuperado de: http://www.eltiempo.com/archivo; Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Torres, L. V. (1984, 5 de marzo). Débora Arango, la pintora olvidada "… porque se adelantó a la época". *El Tiempo* (suplemento mujer-hogar-sociedad), p. 7C y 8C.

problema residía no solo en la temática sino en su condición femenina, es que en dicho espacio se estaban exponiendo otros desnudos, ante esto, "Débora respondió preguntándole si había llamado ya a Pedro Nel Gómez, que también exponía desnudos. Es que él es hombre , dijo el Arzobispo, y Débora le devolvió: No sabía que existieran pecados de hombres y pecados de mujeres" (Sierra, 11 de octubre de 1944, SI).

Finalmente, Débora no fue excomulgada gracias a la mediación de sus amigos jesuitas, quienes años mas tarde (1957) la invitaron a hacer su primera exposición personal en Medellín en la Congregación Mariana, así como el apoyo del también disidente Fernando González, amigo y vecino. Sin embargo, la posición de la Iglesia en general fue de claro rechazo a su obra, como ya hemos visto, encabezados en el Arzobispo de la capital antioqueña.

El mundo de la política

Ahora bien, como mencionamos en el apartado anterior, desde el siglo XIX y durante gran parte del XX, el partido conservador y la Iglesia establecieron un estrecho vínculo, que llevaba a que esta atacara públicamente, e incluso desde el púlpito todas las acciones del partido liberal, y defendiera férreamente una moral estrechamente conservadora. Sin embargo, es importante recordar que el contexto de aparición de Débora Arango, es decir, en su devenir como artista, que hemos ubicado entre 1939 y 1940, en el poder de la nación se encontraba el partido liberal, motivo por el cual, Jorge Eliecer Gaitán se desempeñaba como ministro de educación.

Teniendo en cuenta en primera instancia al partido liberal, encontramos que en 1940 el Ministerio de Educación le facilitó la exposición exclusiva de sus cuadros, lo cual, fue visto por la prensa liberal, como *El Heraldo* (de Antioquia) como un importante homenaje del gobierno. A propósito, dicha publicación menciona:

> el doctor Jorge Eliecer Gaitán, ministro de educación, acogió oficialmente la iniciativa de los periodistas antioqueños para que, además de la participación en la exposición nacional, la joven artista realice una exhibición exclusiva de sus obras., bajo los auspicios del ministerio. Para el efecto -y como una especial demostración de simpatía- el doctor Gaitán ha determinado que tal acto se cumpla en el foyer del Teatro Colón bajo la dirección técnica de uno de los expertos oficiales, quien, a su vez, tendrá a cargo el acondicionamiento artístico del salón, la dirección de publicidad y la vigilancia de las acuarelas (El Heraldo, 4 de octubre de 1940, pp. 3-6).

Vemos de este modo, como ese sector del campo cultural que podríamos llamar el mundo de la política, pero específicamente la fracción correspondiente al partido liberal, ejerció una fuerza positiva y de apoyo a la artista, no solo en la exposición personal, sino además en la organización del Primer Salón de Artistas Colombianos, evento que permitió a Débora entrar en contacto con la esfera artística nacional.

Este importante acontecimiento para la historia del arte colombiano, fue calificado por *El Tiempo* como uno de los más laudables empeños del ministerio de educación (El Tiempo, 13 de octubre de 1040, p. 5), en la medida en que generaba una "la espléndida sensación de belleza y de cabal maestría y lograda plenitud que comunica la obra de algunos expositores". Asimismo, el periodista Gringoire[17] señalaba la actividad del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación como verdaderamente admirable e inteligente, pues como decía Canal Ramírez, el salón era una "visión colombiana y colombianista de todas las fuerzas artísticas del país y convence de que la preocupación estética -levadura de todas las culturas y asiento de todas las civilizaciones- va cundiendo día a día" (Canal Ramírez, 27 de octubre de 1940, p. 2, sección 2). Sin embargo, si para los liberales estos importante acontecimientos los llenaban de optimismo en pro del arte nacional, siempre y cuando se observaran con ojos desinteresados y sin prejuicios moralistas (El Tiempo, 13 de octubre de 1040, p. 5), para los conservadores la situación suscitaba todo lo contrario.

Para los representantes del partido conservador, en el Salón Nacional se encontraban exponiendo genios sacados de la nada, envenenados por la política del régimen liberal[18]. Esto se ve claramente en las publicaciones de *La Defensa*, en dicho periódico diversos periodistas como Camacho Montoya señalaban de aterrador ingresar al salón de la Biblioteca Nacional, pues para él, "la influencia del régimen sobre las inclinaciones pictóricas de nuestros principiantes ha sido funesta y desbaratante" (Camacho, 8 de noviembre de 1940, p.4). En este sentido, las obras allí expuestas, donde se encontraban las de Débora, no merecían el apelativo de arte.

Quizá, lo que más afectó a Débora después de 1946, con el cambio radical de gobierno fue el haber sido apoyada por el partido liberal, especialmente por la cabeza más temida de todas, Gaitán; desde principios de los 40 abundaban las alusiones conservadoras a la influencia nociva

[17] Gringoire. (1940, 17 de octubre). Al margen de... *El Tiempo*, pp. 5.
[18] Díaz, D. (1940, 1 de noviembre). Atentado contra el arte colombiano. *El Siglo*, pp. 3.

del régimen liberal. Aparentemente lo que la benefició en un momento terminó perjudicándola definitivamente después. Para los más conservadores,

> Hasta 1930 había, en Colombia, por lo menos, un sentido bello y armónico de la pintura. Podríamos no tener grandes pintores, capaces de rivalizar con quienes sobresalen en otros países de mayor cultura que el nuestro. Pero había un sentido del arte. Esto ha desaparecido en 10 años de gobierno liberal. No se necesita ser un crítico de arte para comprender dicho axioma. Nosotros que, como decimos, somos legos en estas cuestiones, con sólo visitar una sola vez la exposición hemos constatado una verdad para la obra en que actualmente se encuentran empeñados los conservadores beligerantes. Destruir el régimen liberal para edificar sobre sus ruinas la gran república de Colombia (Camacho, 8 de noviembre de 1940, p.4).

Asimismo, el principal representante del partido conservador, el entonces senador de la republica Laureano Gómez, quien ya se había ensañado contra el expresionismo[19] -y contra Pedro Nel Gómez- por considerarlo una indecente farsa, en el cual la ignorancia de la técnica del dibujo, la carencia de talento o pereza para adquirir el mismo, la ausencia de preparación artística, la vulgaridad de los temas y el poco interés en la composición, daba como resultado un adefesio de la pintura, un conjunto "abigarrado, exótico, incoherente y sin grandeza, muestra de los síntomas de la decadencia" (Gómez, 1937, 129). Este hombre, manifestó su descontento, no solo ante el Primer Salón, sino además ante el expresionismo perezoso, vulgar y pornográfico de Débora. En diferentes sesiones del Senado, Gómez señaló[20] que con eventos como este, ataques del ministerio de educación, se estaba destruyendo la patria y ofendiendo todos los principios y sistemas católicos. Para él, Gaitán estaba emprendiendo

> una labor inmensamente corruptora como es la de abrir exposiciones de una profunda inmoralidad, de una indecencia rechinante, dizque con la idea de divulgación de la cultura

[19] Gómez, L. (1937, 1 de enero). El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte. *Revista Colombiana*. Recuperado de: Ruiz Santos, R (Comp.). (1982). Obra selecta de Laureano Gómez, 1909-1956, pp: 121-131. Bogotá: Imprenta Nacional.

[20] Gómez, L. (1940, octubre). Una demanda no fallada. *El Tiempo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 38. Medellín: Secretaría de Educación.

> […] ultraja todo el sentimiento de la unanimidad moral de la nación, con el pretexto de que está haciendo una labor cultural (Gómez, octubre de 1940, SI).

Igualmente, en medio de la discusión del proyecto de Defensa Nacional, momento en que se discutía en el recinto del senado el apoyo a dicha ley, Gómez señaló que el partido liberal, con Jorge Eliecer Gaitán como importante representante, estaba negando los cinco principios de la verdadera patria y yendo en contra de la cultura moral y filosófica que el partido conservador intentaba mantener, con acciones como "las exposiciones pictóricas de índole pornográfica que se han hecho en el Teatro Colón" (Gómez, 23 de octubre de 1940, p. 7).

Como vemos, este segundo elemento que configura el mundo de la política en el campo cultural nacional, contrario al anterior, fue de absoluto rechazo, no solo por la temática, como en el caso de la iglesia, sino por la asociación con el partido liberal. Es decir, que junto a la institución eclesiástica aquí se ejerce una fuerza de choque con el proyecto creador de la artista, contraria a la fuerza positiva ejercida desde el Ministerio de Educación. Para el honorable senador, cuyas palabras también se hicieron sentir a través del periódico de su familia *El Siglo*, la exposición de Débora Arango planteaba un desafío al buen gusto[21]. En el editorial con el mismo nombre, el periódico señalaba con mordacidad:

> 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 presentada en el Teatro Colón por la señorita Débora Arango Pérez. Después de contemplar uno a uno los cuadros que allí se exhiben, el visitante desprevenido no logra dilucidar si la sensación que experimenta es de ira por la burla a la que se le ha querido someter o de compasión ante el desenfrenado y ufano optimismo de la señorita Arango Pérez.
>
> Que una joven sin gusto artístico, que demuestra no poseer siquiera nociones elementales de dibujo y que desconoce la técnica de la acuarela, se atreva desenfadadamente a declararse "artista", así como así, es un caso sin importancia ante la gravedad que constituye el hecho

[21] El Siglo. (1940, 10 de octubre). Desafío al buen gusto. *El Siglo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 34. Medellín: Secretaría de Educación.

> de que sea el ministerio de Educación Nacional el que patrocine la exhibición de los esperpentos artísticos de que es autora la mencionada señorita.
>
> Se nos ha querido acostumbrar a que eso que se llama arte modernista, y que en realidad no es sino un claro indicio de pereza e inhabilidad en ciertos artistas. Se nos habla de la fuerza y de la emotividad que tienen algunas obras que, por incomprensibles y absurdas no pueden ser entendidas por las inteligencias normales como obras de arte. En todas ellas se exige aun en medio de la mayor sencillez, un mínimo de armonía. Las acuarelas expuestas 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, son un desafío al buen gusto del público y –no vacilamos en decirlo así- constituyen un irrespeto para el aristocrático lugar en donde se exhiben.
>
> La culpa de esa degeneración artística no puede recaer sobre la señorita Arango, a quien admiramos sin reservas por su valor y su audacia. Ella es tan solo la víctima de las influencias perniciosas y antiestéticas que viene ejerciendo el ministerio de Educación (El Siglo, 10 de octubre de 1940, SI)

Particularmente, ante este ataque la artista se vio defendida por el periódico conservador *El Colombiano,* en el mismo, J señalaba que si bien ellos eran los primeros en reconocer la labor perniciosa y nociva del régimen imperante, en el caso de Débora, eran "imposible destacar por parte alguna la influencia artística funesta, pecaminosa y criminal del régimen" (J, 13 de octubre de 1940, p.3), pues no había hecho parte de ninguna institución educativa adscrita al régimen.

Asimismo, ese rechazo de una fracción conservadora de la sociedad bogotana, que algunos[22] sintieron altamente influenciada por el partido, terminó con una artimaña violenta hacia la artista, pues de las 4 obras que tenía derecho a exponer en el Salón Nacional, misteriosamente solo dos fueron incluidas por los empleados de la Biblioteca que colgaron la exposición, lo cual, como decía *El Heraldo*, fue en "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 mínimum de tres obras" (El Heraldo, 21 de octubre de 1940, pp. 3-6)

[22] El Heraldo. (1940, 21 de octubre). Débora Arango llega hoy a las once de la mañana. *El Heraldo*, pp. 3 y 6.

Pero los ataques no acabaron en este año, pues en 1943 el periódico *La Defensa* nuevamente comenzó los ataques, relacionándola con los liberales. Para ellos, el tipo de arte de Débora era una evidencia de las conductas masónicas del partido liberal, los cuales se burlaban de la moral antioqueña publicando en la Revista Municipal de diciembre de 1942 tanto un saludo al nuevo arzobispo como unas obras de la señorita Arango. Para el autor del artículo "Una publicación infame"[23] en esas paginas se urdía una treta masónica, como el mismo señala:

> Las páginas de esta publicación inmunda constituyen un burdo atentado contra la religión, contra la moral, contra la cultura y contra el arte […] los mas obscenos cuados de una seudo-artista que parece que se complace en propalar a los vientos el corruptor e inelegante morbo de la lubricidad (La Defensa, enero 1943, SI).

El contexto social y el público

Como en el campo de la política, anteriormente expuesto, aquí nos encontramos también dos posiciones diametralmente opuestas, unas de aceptación, en la medida en que se consideraba un arte nuevo, y otras de ataque por ser una mujer vulgar con una obra lúbrica. Algo que es importante tener en cuenta, es que en la recuperación que se hace de la artista a partir de 1984, momento en que se le hace entrega del Premio a las Artes y las Letras, se enfatiza en que los ataques que sufrió fueron causados por tratarse de una mujer liberada en una época de mojigatería estigmatizada[24]. En un artículo publicado por el periódico *El Diario*, el entonces rector de la Universidad de Antioquia, Uribe Escobar, hacía una interesante reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad[25], si bien rescataba la importancia de la educación femenina y su liberación en la sociedad patriarcal, apelaba a un compromiso de índole moral que bien pudo haber afectado a Débora. Es decir, que nos encontramos en un contexto social en que se acepta que la mujer comience a trabajar y a estudiar, sin embargo, se la tiene aún como eje articulador de la familia, elemento principal de la configuración social. En este orden de ideas, como indica el rector Uribe,

---

[23] La Defensa. (1943, enero). Una publicación infame. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 54. Medellín: Secretaría de Educación.

[24] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1984, 21 de febrero). Entre comillas la gente comenta… *El Colombiano*, pp. 2C.

[25] Uribe Escobar, R. (1939, 1 de diciembre). La misión de la mujer en la vulgaridad de nuestra época. *El Diario*, pp. 3

> Uno de los signos infaustos del tiempo que vivimos es esta peste de vulgaridad, que se difunde como gas asfixiante y de la cual tiene la mujer que liberarse y además combatirla con las armas de su misma feminidad. De esta marea de bajeza espiritual y material, que amenaza invadirnos, sálvese la mujer en el esquife de su propio recato y a la vez dando ejemplo y exigiendo decoro (Uribe Escobar, 1 de diciembre de 1939, p. 3)

Es decir, que la mujer antioqueña debía tener ante todo distinción espiritual y de comportamiento, elementos que no fueron asociados a Débora por la conservadora sociedad medellinense. Como indicó ella misma en 1985, en una entrevista dada a la publicación *Señorial*[26], la sociedad consideró "demasiado insolente que fuera justamente alguien del "sexo débil", un ser "inferior", quien se atreviera a empuñar el pincel rompiendo los catecismos moralistas" (Señorial, junio de 1985, pp. 1-8-9).

Ahora bien, con el fin de exponer claramente ese importante elemento del campo compuesto por el público, hemos recurrido a aquellos artículos de prensa en los cuales se alude específicamente a este tema, es decir, que no hacen mención de otros campos como el político o el eclesiástico, teniendo en cuenta, como se menciona en *El Tiempo* del 1 de noviembre de 1940, en el artículo titulado "Los premios del Salón de Artistas", que en la prensa está el concepto del público, del cual ellos hacen parte. Sin embargo, no se han incluido aquí aquellos artículos considerados de crítica, elemento que hace parte de otro de los factores del campo intelectual. Lo que nos interesa en este punto es señalar como las diversas publicaciones de la época comentaron esa reacción, evidenciando como aquellas de corte liberal mostraron un público receptivo, y las de corte conservador uno ofendido, en la mayoría de los casos.

En primera instancia, el periódico *El Colombiano*, haciendo alusión a la exposición del Club Unión, menciona que la misma ha provocado ásperas controversias sobre el valor estéticos de las obras y los artistas que allí se estaban presentando (López, 9 de diciembre de 1939, p. 3); señalando además los ataques suscitados por el público, a la Sociedad Amigos del Arte ante el fallo del jurado que daba como ganadora a Débora Arango, el cual, en el vox populi era calificado de inepto y arbitrario (J, 18 diciembre de 1939, p.3). Respecto a las exposiciones en Bogotá, J, en el artículo titulado "Débora Arango Pérez, o la bizarría estética", indica que sus obras estaban

[26] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Peláez González, C. (1985, junio). Débora: "No me perdonaron nunca". *Señorial*, p. 1, 8 y 9.

provocando murmullos domésticos, pues "[era] claro que dentro de un ambiente como el nuestro, la bizarra pintura de Débora Arango Pérez haya suscitado más de una crítica hostil, no pocos comentarios adversos y hasta musitaciones anatémicas" (J, octubre de 1940, p.3).

Por su parte, *El Heraldo* de Antioquia, una de las publicaciones de corte liberal que más defendieron a la artista, indicaba que en la exposición del Unión, la gente había podido admirar la genialidad de una artista y su vigor en "cuadros que denunciaban inquietudes, anhelos recónditos" (El Heraldo, 29 de noviembre de 1939, p. 3-5), sin embargo, esto no la había dejado exenta de "las más estratégicas jeremíacas y lamentaciones" de un público que a todas luces aun no se encontraba preparado para este tipo de arte. Igualmente, respecto a su viaje a la capital en 1940, esta publicación periódica comenta las "fervorosas demostraciones de simpatía" (El Heraldo, 4 de octubre de 1940, p. 3-6) que la artista estaba recibiendo tanto por parte de la sociedad capitalina, como por las esferas oficiales y periodísticas. Estos elementos del público receptor de la obra, consideraba su exposición como una de las fiestas culturales mas importantes del círculo intelectual del momento (El Heraldo, 4 de octubre de 1940, p. 3-6). Sin embargo, el periódico también señala el rechazo de una parte del público, cuando indica que:

> Es cierto que una gran mayoría de gentes que se juzgan ideólogos del pudor y depositarios de la vida eterna, rechaza de plano el género pictórico de doña Débora. Pero no es menos cierto que, una decorosa minoría que piensa con órganos más perfectos que las pupilas beatíficas, acoge sin reservas y estimula formidables arrestos de la artista antioqueña (El Heraldo, 4 de octubre de 1940, p. 3-6).

Continuando con *El Diario*, de la misma tendencia que el anterior y otro de sus fieles defensores, nos encontramos a propósito de la exposición de la Sociedad Amigos del Arte, un ataque a esa reacción ridícula contra los desnudos de Débora[27]. Para el periodista que deja claro que simplemente está exponiendo su visión como parte del público y que no le interesa hacer crítica de arte, el mayor problema de la exposición son ciertos factores del ambiente, que lo están afectando en diversos sentidos y grados. De antemano nos disculpamos por la extensa referencia que se pone a continuación, pero la misma evidencia perfectamente esa estupefacción en la que quedó esa parte del público que supo valorar la obra de la antioqueña. Dice la editorial titulada "Cerebros desnudos":

[27] El Diario. (1939, 22 de noviembre). Cerebros desnudos. *El Diario*, pp. 3 y 6.

Queremos también hacer referencia a la ridícula, estúpida y mal entendida gazmoñería que aun impera en algunos sectores -por desgracia influyentes y muy poco ilustrados- de nuestro ambiente semi-colonial. Como esta no es una crítica de arte, sino una crítica del medio en relación con el fomento de la cultura artística, no necesitamos emitir aquí un concepto sobre el valor de los cuadros que se exhiben en el Unión. En esta exposición, que es una exposición de arte y no una de clase de moral; que es un certamen de estética y no un cursillo de ética -tal como muchos tartufos puritanos entienden la ética- hay desnudos. Y es sobre la medieval reacción contra estos desnudos sobre la que vamos a enfocar nuestras baterías. Esos desnudos han escandalizado, como era de esperarse, a algunas señoras y señores y señoritas pertenecientes a esa clase de gente que de mil amores pondrían un poncho mejicano sobre el mármol imperecedero de la Venus de Milo.

Estas personas que se escandalizan ante los desnudos artísticos, y que protestan por la presencia de los contornos plásticos que el mismo Dios modeló en el cuerpo humano ignoran que al exteriorizar su escrupuloso terror a la desnudez están mostrando, en forma escandalosa, una mente desprovista de todo ropaje cultural. Son cerebros desnudos de criterio, cubiertos tan solo con la "paruma" de una torcida y falsa moralidad que nada significa ni a nada conduce.

Cuando se va a una exposición de arte –sea de pintura o de escultura- y se halla uno frente a lienzos o estatuas que nos muestran las formas del cuerpo tal como el Creador quiso que fueran, hay que poseer la suficiente higiene mental para tener en tales circunstancias pensamientos de belleza y de naturalidad, y no imágenes de clubes nudistas ni sucias evocaciones relacionadas con los siete pecados capitales.

Si esas personas inocentes se horrorizan ante la idea del desnudo –porque tienen el cerebro desnudo, insistimos- y consideran que el salón de billares del Club Unión ha sido "profanado" con cuadros tan interesantes como los que exhibe la artista Débora Arango […] Y si esas mismas personas fuesen al Vaticano, no podrían explicarse cómo en el sacrosanto recinto de los pontífices católicos puede haber imponentes desnudos, creados por los pinceles y cinceles de artistas geniales que descansan ahora en el vientre glorioso de la inmortalidad.

La exposición de pintura del Club Unión merece ser visitada por todo nuestro público de mediana y de alta cultura. No hay motivo para alarmarse, señoras y señores. Los que tengan

> su conciencia bien vestida con ideas sanas y sentimientos normales nada tienen que temer. Es una excelente oportunidad para aprender a distinguir entre arte y falsa moralidad, entre ética y estética. Nada tienen que ver con los pecados veniales, y mucho menos los mortales, como este reflejo de vida cultural que ahora tenemos oportunidad de admirar en los salones del Club Unión (El Diario, 22 de noviembre de 1939, p. 3-6)

De este modo, vemos como ante la exposición el público mismo se enfrentó entre sí, por la idea del escándalo social de las obras, que algunos consideraron una exageración moralista. En un artículo del mismo periódico[28], unos días más tarde, se alude nuevamente a las obras como el motivo de escándalo de la exposición, lo cual es considerado por el periodista ocasionado por "la carencia de apreciación de nuestro grueso público" (El Diario, 25 de noviembre de 1939, p.3-6). Para este diario, en Medellín impera una conciencia mezquina y de falsa moral que encuentra lasciva y morbosa una sana expresión de arte, es por eso que ante el desafío de Débora, los tartufos que imperaban en el ambiente, confundidos, habían reaccionado con un rechazo violento defendiendo lo que llamaban moralidad, pero que ellos (*El Diario*) denominaban gazmoñería (El Diario, 25 de noviembre de 1939, p.3-6).

Pasando ahora a un periódico de corte conservador, abanderado de la Iglesia Católica en Medellín, encontramos a *La Defensa*, una de las publicaciones que más enfáticamente atacó y recogió el descontento del publico tanto ante la exposición de 1930 como la del año siguiente. En primera instancia, L. de P, en un artículo titulado "Una exhibición de cuadros", indicaba que Débora no merecía ser llamada artista profesional, como lo indicaba la exposición, no solo porque el público no la reconocía y aceptaba como tal, sino además por encabezar un arte que la sociedad catalogaba de lúbrico y morboso. De la misma forma P. Roca, a propósito de la exposición en Bogotá, habla de la artista en su columna "Vi y oí"[29], este nos presenta un público confundido por las declaraciones de Débora, de que no se debía confundir el arte con la inmoralidad, pues cuando se acercaban a su obra lo único que encontraban era cuadros obscenos que de lejos y a primera vista, iban en contravía de cualquier acuerdo moral de la ciudad y la nación.

[28] El Diario. (1939, 25 de noviembre). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *El Diario*, pp. 3-6.
[29] P. Roca. (1940, 25 de octubre). Vi y oí. *La Defensa*, pp. 9.

A nivel nacional los comentarios tampoco faltaron. El periódico *El Tiempo*, con motivo de la exposición de 1939, indicaba la presencia de unos desnudos atrevidos ejecutados por una señorita de la alta sociedad, ante los cuales "a sociedad puritana ha tenido severas críticas" (Ospina, 26 de noviembre de 1939, p.6). Sin embargo, como es obvio el mayor despliegue de la recepción y percepción del público se dio a propósito del Salón del Artistas, que se desarrolló en la misma ciudad de la publicación.

En este caso, el periódico *El Tiempo*, plantea la importancia que le dio el público a la exposición nacional, pues era una como nunca antes se había visto[30], además, el grupo más culto del mismo, era consciente de la verdadera transformación del arte nacional que allí se estaba evidenciando, lo cual implicaba una valoración positiva del mismo, allí, muchos valoraron como se había ido "abandonando el predominio de la imaginación y la facilidad, para pintar de verdad, con una más consciente noción de lo artístico" (Canal Ramírez, 27 de octubre de 1940, p.2 sección 2). En este sentido, en Bogotá hubo una fracción del público que supo ver como en el país se iban "aclimatando las verdades eternas del arte y las nuevas tendencias que lo renovaron en el mundo". Es quizá por eso que Mallarino, en el artículo "Noticiario del arte: Museo de Bellas Artes", hace hincapié en el elogio unánime por parte del público que habían alcanzado las obras de la exposición nacional[31].

Ante las críticas de sectores más conservadores de público capitalino, el columnista de *El Tiempo*, Gringoire, hizo una interesante reflexión sobre la plasticidad del gusto en el mundo de las artes[32]. Asimismo, ante el desconcertante fallo del jurado, tanto para él como para ese sector del campo intelectual que aquí estamos exponiendo, indicó:

> En el arte no es posible calificar el valor de una obra por mayoría de votos, pero el público nuestro, el que se interesa por la pintura, ese público fervoroso que acudió al salón es menos imbécil de lo que se suelen imaginar los críticos, y en este caso, sobre todo tratándose de un salón oficial hay que oírlo un poco. [...] Pero si lo que en el jurado calificador primaba era la pura tendencia moderna, no se explica uno que hayan ignorado la personalidad casi gigantesca entre nosotros de Pedro Nel Gómez, al cual ni siquiera lo citan en el veredicto general (Gringoire, 2 de noviembre de 1940, p.5)

[30] Gringoire. (1940, 5 de octubre). Al margen de... *El Tiempo*, pp. 5.
[31] Mallarino, V. (1940, 10 de noviembre). Noticiario del arte: Museo de Bellas Artes *El Tiempo*, pp. 5.
[32] Gringoire. (1940, 17 de octubre). Al margen de... *El Tiempo*, pp. 5.

Volviendo a otro foco de crítica virulenta y morbosa por parte del público, encontramos a *El Siglo*, para quien el Salón de Artistas era un "atentado contra el buen gusto y la simple delicadeza" (Díaz, 1 de noviembre de 1940, p.3) en la medida en que no se adaptaba a los estándares de lo que era para el público conservador el arte. Pero es en una publicación de 1943, titulada "Las acuarelas infames"[33] en que el periódico se refiere puntualmente a Débora Arango. En este caso, señala que tanto para ellos como para el público medellinense, las premisas sobre el valor artístico de la señorita Arango han sido apresuradas, pues este es un arte que el pueblo conservador y moral colombiano considera anómalo, en la medida en que se dedica "a halagar perturbadores instintos sexuales" (El Siglo, 15 de enero de 1943, SI).

Finalmente, hay dos publicaciones más que vale la pena destacar. En primera instancia la revista *Letras y Encajes*, en su sección "Notículas" indica, a propósito de la exposición del Unión, que a pesar de ciertos rechazos por una parte muy conservadora del público, hay otros que confiesan abiertamente que "esta muchacha, hay algo particular; algo que es temperamento, personalidad, vigor, atrevimiento artístico que ninguno de sus compañeros de salón posee, teniendo quizá algunos de ellos más dibujo y más técnica que ella" (Letras y Encajes, noviembre de 1939, p. 4256). Por su parte, el periódico *El Liberal*, con motivo de la exposición en Bogotá, nos presenta una suerte de radiografía de la visión que ese sector de público gestor del rechazo tenía de Débora

> una mujer masculinizada, sin sentido moral, extravagante, que había apelado a la pintura de desnudos para destacar su obra mediocre e imponerla, pos sistema tan escandaloso, sobre las obras más meritorias de los grandes artistas antioqueños. De su arte se decían también horrores: la pintura de Débora Arango no tenía más mérito que el muy dudoso de la impudicia de los temas (El Liberal, octubre de 1940, SI)

Como bien lo expresa *El Liberal*[34] en "Débora Arango, mujer valiente", esta imagen es producto de un país prejuicioso y una sociedad mojigata e hipócrita, en los que la artista se había logrado

[33] El Siglo. (1943, 15 de enero). Las acuarelas infames. *El Siglo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 55. Medellín: Secretaría de Educación.

[34] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Liberal. (1940, octubre). Débora Arango, mujer valiente.

imponer, “conquistado un lugar eminente entre nuestros pintores” (El Liberal, octubre de 1940, SI).

La crítica

Continuando con los elementos del campo intelectual propuestos por Pierre Bourdieu consideraremos, ahora, el papel de la crítica, tanto de personajes “calificados” para la misma, como de aquellos periodistas que desde su profesión escribieron artículos que hemos calificados como una suerte de crítica de arte. Lo importante en este punto, teniendo en mente al pensador francés, es ver como este elemento ejerció una fuerza en el proyecto creador de Débora Arango, en la medida en que para él, la crítica ejerce una mediación entre la obra y el público, permitiéndole a este una mejor comprensión de la misma, la cual a veces se configura de forma positiva y otras negativa. Nuevamente, como en el caso anterior, hemos considerado pertinente hacer una separación de los comentarios por publicación, con el fin de evidenciar más claramente la posición que la crítica y la prensa tomaron en este caso, haciendo hincapié en las diferencias del discurso dependiendo de si la publicación era liberal o conservadora, elemento en el que solo *El Colombiano* es la excepción.

Empezando precisamente con este periódico, encontramos que desde 1937, a propósito de la primera exposición de Débora, junto a las demás discípulas de Pedro Nel, el artículo[35] que hemos calificado como un ejercicio crítico, califica la misma como una ventana a nuevas posibilidades artísticas, más modernas, en la ciudad, en ese sentido, “los cuadros expuestos tienen un valor que no puede medirse con los averiados patrones de la estética antigua” (J, 10 de julio de 1937, p.3). En este caso, es importante tener en cuenta que es precisamente con este tipo de comentarios que la esfera artística local se vio dividida en dos, los pedronelistas y los eladistas. En este caso, quien escribe es enfático en que los trabajos de Pedro Nel no gustan a la indocta pupila atascada en la colonia, acostumbrada a la emulación de Eladio Vélez. En este orden de ideas, se configura desde la crítica una diferencia diametral entre los dos maestros, a propósito dice J: “Estamos habituados a la pictórica reproductiva y desconocemos en absoluto la pictórica generadora o interpretativa […] La imitación es una forma pasiva de la inteligencia. La interpretación es una forma activa del espíritu”. Con esto vemos pues como fue la crítica la que enfrentó tan dramáticamente las formas de pintar de Eladio Vélez y de Pedro Nel Gómez, calificando a la primera de reaccionaria y la otra

[35] J. (1937, 10 de julio). Para la historia de la pintura. *El Colombiano*, pp. 3

como revolucionaria[36], dejándolas en dos frentes de guerra sin posible reconciliación (J, 26 de noviembre de 1939, p. 3).

Respecto a la comentada y debatida exposición en el Club Unión, dos artículos en los cuales este periódico de tendencia conservadora, si bien ataca fuertemente la misma, defiende de manera notable a Débora, lo cual es realmente una situación extraña. En primera instancia, nuevamente el periodista encargado de este tipo de textos, calificados por nosotros como un trabajo de crítica, es quien firma como J, y quien llamaremos crítico. Para él[37], "la pintura antioqueña es todavía una promesa lastimosa. Hay embadurnadores pero no pintores. Por desgracia la inteligencia continua incógnita" (J, 26 de noviembre de 1939, p. 3), de este modo, no hay para el arte regional una esperanza optimista sino una estéticamente fatal, cuyos responsables son Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, maestros causantes de esta bancarrota, quienes extravían a los ingentes discípulos. Sin embargo, el autor destaca la presencia de Débora Arango y Jaime Muñoz, como un talento pictórico de una posteridad incuestionable que se extravían ante la carencia de verdaderos pintores, artistas que tienen la particularidad de ser los únicos discípulos entre un grupo de más de 10 profesionales.

Del mismo modo, López Gómez[38] quien escribe en el mismo diario comienza dejando claro su descontento con la Federación de Artistas por permitir este tipo de exhibiciones, "porque los cuadros exhibidos en el Club están más para un certamen de escuela rural que para un concurso revestido de cierta seriedad" (López Gómez, 29 de noviembre de 1939, p.3). Sin embargo, nuevamente aquí, se destaca la obra de Débora y Muñoz, a los cuales este crítico considera así: "Dos artistas que hasta hoy venían usufructuando una pasmosa inedición, nos han manifestado su fuerte personalidad artística y nos han donado un convencimiento firme de que en esta capital no han prescrito los ejecutores del buen gusto". Para este autor, estos dos discípulos de Pedro Nel estaban permitiendo una reivindicación del arte, que estaba extraviado en los gustos pequeño burgueses de la ciudad de Medellín, impuestos por la Sociedad de Mejoras Públicas (López Gómez, 29 de noviembre de 1939, p.3). Es por este motivo, y por sus palabras sobre la obra de Débora, que este artículo bien puede calificarse como un ejercicio de crítica del arte, respecto a la artista menciona:

---

[36] J. (1939, 18 diciembre). Antioquia pictórica en 1939. *El Colombiano*, pp. 3
[37] J. (1939, 26 de noviembre). Una fatalidad pictórica. *El Colombiano*, pp. 3
[38] López Gómez, L. (1939, 29 de noviembre). Pathé pictórico. *El Colombiano*, pp. 3

> Se ve en ellos inteligencia y dominio, aunque estilísticamente no se hayan aún desprendido de la pollera del maestro Gómez. Creemos que estos dos nóveles, con don Carlos Correa, forman el trípode de la sustentación de la tendencia pedronelesca. Débora Arango ha roto el cordón umbilical de una tradición pacata. Ha ruborizado a algunas personas que tienen del arte un concepto primerizo y que se admiran de que sus cuadros no vayan vestidos con las últimas creaciones de la casa "Lyla". Sabemos que Débora Arango está por encima de la crítica mojigata. Nos lo dice su carácter fuerte revelado por su trazo fino y seguro, y el arriesgado colorido de sus acuarelas. Tal vez deba dedicarse más bien a este género, pues con el óleo apenas es una promesa muy remota (López Gómez, 29 de noviembre de 1939, p.3).

Ahora, continuando con *El Colombiano*, y recordando que nos encontramos elaborando un panorama sobre la posición de la crítica en el contexto de aparición de Débora Arango en la escena del arte local y nacional, se hace necesario referirnos a las exposiciones de Bogotá de 1940. En este caso nos topamos con dos comentarios realizados por J, "Honesta defensa de una artista adolecente"[39] y "Débora Arango Pérez, o la bizarría estética"[40]. El primero de ellos, es ese caso extraño en el cual este periódico conservador sale a la defensa de Débora ante los ataques de su copartidario *El Siglo*. En este caso, el crítico comienza hablando de la inteligente y respetable señorita que se encuentra exponiendo su naciente y audaz obra pictórica en la capital, la cual, desafortunadamente, ha sido analizada desde una mirada moral y teológica, y no estética; considerándola, como señalamos en el apartado del mundo político, como un producto de la corrupción del régimen. Aquí el autor, que se califica como un conservador doctrinario es contundente cuando señala que

> Nuestra acerbía y nuestra rudeza políticas contra el gobierno liberal no pueden llegar al extremo vesánico de creer, pensar y afirmar que la pintura de la señorita Débora Arango Pérez, una clarísima ex-alumna de del Colegio de las Salesianas de esta ciudad es la demostración, comprobación y demostración más evidente de la obscenidad y de la pornografía de la administración Santos (J, 13 de octubre de 1940, p.3).

[39] J. (1940, 13 de octubre). Honesta defensa de una artista adolecente. *El Colombiano*, pp. 3

[40] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. J. (1940, octubre). Débora Arango Pérez, o la bizarría estética. El Colombiano, pp. 3.

Para él, si bien pedro Nel es un claro exponente de una pintura revoltosa y disociadora, no se puede considerar que ha fundado en Antioquia una escuela de arte nudista, es por eso que opina que "no es posible atacar la pintura de la señorita Débora Arango Pérez con la misma mentalidad de partido con que enjuiciamos a los asesinos legalizados e impunes de Gachetá" (J, 13 de octubre de 1940, p.3). Pues si bien hay en su producción unos arriesgados motivos edénicos o adánicos, este tema no es en ningún caso el único trabajado por la antioqueña, la cual es un orgullo para el departamento.

Ahora, en el artículo "Débora Arango Pérez, o la bizarría estética"[41], el mismo critico hace nuevamente una interesante alabaza de la producción de la artista. Si bien es claro al afirmar que "su filosofía artística no nos conmueve, ni su programa nos arredra" (J, octubre 1940, p.3), en referencia directa a los desnudos. Le son particularmente llamativas aquellas obras de denuncia social, en las cuales observa una sinceridad estética que "funda para nosotros una manera, una modalidad y una escuela que clava para las generaciones anteriores banderas insolentes". Finalmente, en un claro ejercicio de crítica de arte menciona:

> Lo que distingue más singularmente su pintura, lo que la realza y la afirma son ciertas condiciones de honradez, de sinceridad y de veracidad artísticas que están patentes en cada uno de sus colores, o en cada una de sus líneas. Débora Arango Pérez pinta con los ojos abiertos, sin caretas, antifaces o disfraces, porque en concepto de la artista, que no vamos a discriminar teológicamente en esta glosa, "el arte es completamente independiente de la moral" (J, octubre 1940, p.3)

Continuando ahora con el periódico *El Heraldo*, en el mismo encontramos también una crítica positiva, que salió a la defensa de la artista ante los ataques de las instituciones conservadoras. En un primer momento, refiriéndose a la exposición de 1939, el periodista Jurado[42] califica la obra de imperecedera en la medida en que está llena de todos esos elementos efímeramente humanos, como el imperativo sexual, el cuerpo y los conflictos sociales; sin embargo, la presencia de los mismos, al romper convencionalismos, le dan un carácter revolucionario. Así, la producción de Débora

[41] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. J. (1940, octubre). Débora Arango Pérez, o la bizarría estética. El Colombiano, pp. 3.
[42] Jurado, B. (1939, 22 de noviembre). Exposición de pintura en el Club Unión. *El Heraldo*, pp. 3 y 6.

Arango presentada en el Club Unión hiere susceptibilidades al aventurarse por un camino modernizante, es por eso que es claro cuando menciona[43]

> es la riqueza y originalidad de su obra que comprende las diversas actividades del arte pictórico. Cultiva Débora Arango la acuarela, con una maestría desconocida entre nosotros; el retrato, con una retina de penetrante observadora y con un pincel fiel y sutil a la intención; el óleo, con un colorido moderado que evade caer en el feo pecado de la oleografía […] *Cantarina de la Rosa* es un estudio del desnudo, de una originalidad y viveza de colorido extraordinarios. El cuerpo de la mujer, fuente de eterna inspiración artística, no está tratado con esa necia perfección de línea que hacía el deleite de los artistas geómetras de la antigüedad. No. El pincel no reproduce sino que interpreta y sugiere; no se descubre en este cuadro a la hembra pletórica de deseo o de entrega sexual, bien se nota que este desnudo púdico por lo total, fue tratado por una mujer que quería manifestar todo lo sencillo del cuerpo femenino, que el hombre solo puede ver y complicar con su mirada llena de deseo (Jurado, 23 de noviembre de 1939, pp. 3-6)

Es decir, que en este caso la crítica de *El Heraldo* la encontró como una artista intrépida y revolucionaria, en la cual su maestro Pedro Nel no estaba en calcomanía[44]. Pasando ahora a la crítica a propósito de su viaje a Bogotá en 1940, desde antes del mismo ya se decía[45] de forma contundente que la artista cumpliría un importante cometido cultural, contribuyendo "caudalosamente a la grandeza de la patria" (El Heraldo, 29 de septiembre de 1940, p. 1-3), al llevar "una elocuente embajada de arte en la cual Antioquia aparece orgullosamente representada". A propósito de su exposición personal en el foyer del Teatro Colón, la editorial de este periódico la ubicó dentro del más selecto grupo de artistas nacionales[46], es precisamente por este motivo, que ante los ataques provenientes desde *La Defensa*, *El Heraldo* sale a su defensa[47].

---

[43] Jurado, B. (1939, 23 de noviembre). La exposición de pintura revela nuevos valores artísticos. *El Heraldo*, pp. 3 y 6.
[44] El Heraldo. (1939, 29 de noviembre). Los victoriosos en la exposición. *El Heraldo*, pp. 3 y 5.
[45] El Heraldo. (1940, 29 de septiembre). La artista Débora Arango lleva sus obras a Bogotá. *El Heraldo*, pp. 1 y 3.
[46] El Heraldo. (1940, 4 de octubre). Doña Débora Arango triunfará en Bogotá. *El Heraldo*, pp. 3 y 6.
[47] El Heraldo. (1940, octubre). En defensa de la artista, no en defensa de la dama. *El Heraldo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 38. Medellín: Secretaría de Educación.

En “En defensa de la artista, no en defensa de la dama”, la crítica del conservador periódico es calificada como un frenesí de calumnias, en los cuales la insolencia del periodista lo único que pretende es “lastimar el prestigio profesional y espiritual de una nobilísima dama antioqueña que, como Débora Arango Pérez, honra tanto el arte de la pintura como a las mejores tradiciones de Antioquia” (El Heraldo, octubre de 1940, SI). Este ejercicio de crítica defensiva de la artista comienza con un enaltecimiento de su persona, haciendo énfasis en su excelencia moral y mental, en este caso se la considera una dama cuya perfección podría ser raramente superada por otra noble mujer de la ciudad (El Heraldo, octubre de 1940, SI). Este comentario más de índole personal que estético debe entenderse en un contexto en el cual la crítica gestada en los sectores tenía como punto de partida el ataque directo a la persona de Débora Arango. Pero pasando a la crítica de arte, nos encontramos que para autor de *El Heraldo*, la artista era una que gracias a su producción, brillaba victoriosa y envidiablemente en las altas esferas de la acción artística.

Del mismo modo, Uribe Piedrahita[48] señala el valor estético de los desnudos de Débora, los cuales son los que mayores dificultades presentan, especialmente cuando las grandes figuras desnudas se ejecutan en acuarela (Uribe Piedrahita, 10 de octubre de 1940, p.3). Este trabajo revela en último término su valor artístico, pues en estas obras, “nos trae Débora un bello canto al desnudo franco lleno de toda la majestad que encarnan, la mujer, la belleza, la libertad”. La posición de defensa, o crítica positiva, de este autor es claro cuando señala que

> No faltará quien llame inmorales estas bellas figuras desnudas, ni quien tache de impudor al desnudo sin malicia y sin malsana intención.
>
> Muchos ignoran o pretenden ignorar que el desnudo es la presentación más noble y más pura de la naturaleza y que sólo en el desnudo se puede admirar la Creación en su completa magnificencia.
>
> Esta exposición de pintura ha de servir para rasgar el velo de falso pudor y de hipócritas prejuicios tras el cual se esconden maliciosamente los moralistas corrompidos (Uribe Piedrahita, 10 de octubre de 1940, p.3).

[48] Uribe Piedrahita, C. (1940, 10 de octubre). La exposición de Doña Débora Arango en Bogotá. *El Heraldo*, pp. 3.

Continuando ahora con *El Diario*, cuyo ejercicio crítico es de la misma índole que el anterior, Carvajal[49] destaca las capacidades de la artista, así como su sinceridad y personalidad, en los cuales se evidencia un claro deseo de no complacer a nadie, ejercicio en el cual otros revelan la pretensión del dinero como fin primordial (Carvajal, 25 de noviembre de 1939, p. 5-6). En este caso, se habla de "ensayos de verdadero vuelo como aquél cuadro de la *cantarina de la rosa*". Para *El Diario*[50], no hay duda que Débora Arango se ha revelado "no solo como una artista de mérito, con vocación, sino, más aún, como una mujer valiente, que no ha tenido miedo de enfrentarse al marasmo y a la hipocresía del medio hostil y reaccionario que nos circunda" (El Diario, 25 de noviembre de 1939, p. 3-6), es por eso que el fallo del jurado, que la dio por ganadora, fue considerado como una victoria mas que merecida[51].

Ahora bien, teniendo en cuenta el mencionado fallo del jurado, es fundamental considerar el mismo como un claro ejercicio de crítica de la obra de Débora, del cual fueron artífices los señores Carlos Posada Amador (Sociedad Amigos del Arte), José Posada Echeverri (Asociación Nacional de Artistas) y Félix Mejía Arango (Dirección de Educación Pública). En el mismo, el jurado calificador elogia sus obras como dignas de figurar en cualquier certamen mundial de pintura pues señalaban específicamente

> Hay entre los trabajos expuestos dos conjuntos muy interesantes, de los cuales nos llamó la atención, muy especialmente, el presentado por la señorita Débora Arango, conjunto de tal atracción que resolvimos adjudicarle el único premio, tanto por el vuelo atrevido en todas sus concepciones, que nos mostró un temperamento artístico de primer orden -increíble en una mujer en un medio de posibilidades e ideas tan limitado como el nuestro- que revela también una vocación por el arte pictórico que se debe estimular; y, finalmente, porque dentro de las obras que presenta la señorita Arango las hay dignas de todo encomio y consideración como la marcada en el catálogo con el número 61 (Hermanas de la Caridad). Tal conjunto podría figurar airosamente en cualquiera [*sic.*] exposición (SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 27 de 1939, folio 9).

[49] Carvajal, C. (1939, 25 de noviembre). Notas en las exposiciones. *El Diario*, pp. 5 y 6.
[50] El Diario. (1939, 25 de noviembre). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *El Diario*, pp. 3 y 6.
[51] El Diario. (1939, 27 de noviembre). A Débora Arango fue adjudicado el único premio de la exposición. *El Diario*, pp. 1.

Ahora bien, antes de dar paso a las críticas de un cariz más mordaz, se deben destacar otras voces de apoyo y de valoración crítico positivo de su producción pictórica durante los años 1939 y 1940. En primera instancia el periódico *El Espectador*, en "Débora Arango una discípula del Expresionismo"[52] la calificaba como una mujer valiente, fiel discípula de esta escuela pictórica y de Pedro Nel Gómez. Por su parte, *Antioquia Nueva* en "Bogotá juzgará a Débora Arango"[53] la invitaba a desafiar las posiciones moralistas de la sociedad capitalina, con una obra que juzgaba de valiosa e intrépida. Igualmente, la revista *Letras y Encajes*[54], que se confesó atónita ante las obras expuestas por Débora en el Unión, indicaba

> Hoy, Débora nos sorprende con una obra superior a nuestro medio, vigorosa, cálida; obra ya de artista y no de muchacha aficionada a pintar *cosas bonitas* para obsequiar a sus amistades. Sus desnudos, sus retratos, el grupo de Hermanas de la Caridad, nos hacen recordar otros medios y otros cenáculos artísticos. Es todo un temperamento artístico que estaba un poco escondido y que de un momento a otro se nos revela en todo lo que hoy vale y en todo lo que llegará a ser en unos años (Letras y Encajes, noviembre de 1939, p. 4256).

Finalmente, el periódico capitalino *El Tiempo*, que prácticamente no hizo alusión alguna a la exposición personal de la artista, a excepción de una fotografía en la página social, respecto al Salón de Artistas, hace un análisis crítico, del cual Canal Ramírez es el vocero[55], quien claramente señala, a propósito del desnudo, que este salón "es la inauguración oficial de este gran motivo que alguna parte del público colombiano no acaba de entender aún" (Canal Ramírez, 27 de octubre de 1940, p. 2, sección 2). Este crítico defiende el tema de un público que lo ataca bajo el pretexto de un fingido pudor, al señalar que los cuerpos desnudos femeninos y masculinos, son "prototipos de humanidad eterna, fresca y deslumbrante como salió de las manos plenipotentes del Creador". Gracias a este tipo de publicaciones y a otras del mismo periódico, es entonces posible configurar someramente el contexto de la crítica nacional, así no se trate de una referencia directa a la

---

[52] El Espectador. (1940, 3 de octubre). Débora Arango una discípula del Expresionismo. *El Espectador*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 26. Medellín: Secretaría de Educación.

[53] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Antioquia Nueva. (1940, 12 de octubre). Bogotá juzgará a Débora Arango. *Antioquia Nueva*, p. 6.

[54] Letras y Encajes. (1939 noviembre, número 160). Notículas: Salones del Club Unión, exposición de pintura. *Letras y Encajes*, pp. 4256.

[55] Canal Ramírez, G. (1940, 27 de octubre). Nuestro Primer Salón Nacional. *El Tiempo*, pp. 2, sección 2.

antioqueña, a excepción de la columna "Al margen de…" de Gringoire[56]. Para terminar, quien escribe los comentarios de arte en *El Tiempo* hace un llamado[57] a asistir al Salón "con ojos desinteresados e inteligencia sin prejuicios" (El Tiempo, 13 de octubre de 1940, p.5), solo de esta forma se puede gozar de una "impresión orgullosa y de un clarísimo contacto con el mundo fascinante del colorido y de la forma".

No podemos dejar de lado las críticas negativas, que si bien en este caso parecen mínimas en cantidad, comparadas con las voces de apoyo, fueron cobrando fuerza de manera paulatina, exacerbándose con la llegada de los conservadores al poder, generando que Débora se recluyera en su casa y se alejara de la vida pública hasta finales de los años 70. En primera instancia, a nivel local, el periódico *La Defensa* tuvo diversos "críticos" que alzaron su voz en contra de la artista. A propósito de la exposición organizada por la Sociedad Amigos del Arte, quien firma como L. de P., en "Una exhibición de cuadros"[58], indicaba que en la ciudad no hay pintores de profesión ni actividades que estimulen la formación de esta disciplina. Asimismo, respecto a las obras de Débora, fue contundente al señalar que en los mismos prevalecía "una negación de valor que hace pensar que la artista solo quiso dar a su obra únicamente los brochazos lúbricos" (L. de P., 23 de noviembre de 1939, p.3). Y refiriéndose específicamente a la polémica *Cantarina de la rosa*, aclarando que su comentario no se trataba de un escrito moralista, la concebía como una "obra impúdica que firma una dama, y que ni siquiera un hombre debiera exhibir, pero ni aún pintar, porque si la mujer ha sido fuente de inspiraciones artísticas, en este cuadro hubo un total olvido del grito del arte para dar paso a la exhibición voluptuosa" (L. de P., 23 de noviembre de 1939, p.3).

Del mismo modo, Aldebarrán en 1940 decía[59], señalando que la obra se revelaba contra la estética convenida que "Débora Arango como discípula del pedronelismo está en franca guerra contra los clásicos sistemas del arte, pero el arte no envejece, solo que existen personas no aptas" (Aldebarrán, noviembre de 1940, SI). Vemos entonces como la crítica tejida desde este medio fue sumamente mordaz y en muchas ocasiones satírica, como en el caso del artículo "La corrupción en el arte"[60] de Camacho Montoya, en el cual se hace énfasis en la decadencia del arte colombiano

---

[56] Gringoire. (1940, 17 de octubre). Al margen de... *El Tiempo*, pp. 5.
[57] El Tiempo. (1940, 13 de octubre). Salón de Aristas Colombianos. *El Tiempo*, pp. 5.
[58] L. de P. (1939, 23 de noviembre). Una exhibición de cuadros. *La Defensa*, pp. 3.
[59] Aldebarrán. (1940, noviembre). La paleta de algunos. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 52-53. Medellín: Secretaría de Educación.
[60] Camacho Montoya, G. (1940, 8 de noviembre). La corrupción en el arte. *La Defensa*, pp. 4.

que ha caído en un mamarrachismo impulsado por las terribles modas vanguardistas, con coloridos chillones y abigarrados y posturas contra anatómicas de exageraciones absurdas (Camacho Montoya, 8 de noviembre de 1940, p. 4). Igualmente, se reprodujo y comentó[61] un texto publicado por *El Gráfico*, en el cual se hace énfasis en la ofensa al buen gusto y a la moral que presentaban las pinturas de cierta "paisana", las cuales, al contener mujeres en vestidos paradisiacos, ofendían la dignidad de las santas, buenas, decentes y pulquérrimas mujeres antioqueñas. Mujer cuya producción si acaso recibía el calificativo de pintura, por no estar a la altura del calificativo de lienzo que se daba a los grandes pintores. Finalmente, a propósito de su participación en el Salón de los Artistas Independientes, del IV Salón de Artistas Colombianos celebrado en Medellín en 1944, el crítico[62] destacaba como positiva la ausencia de desnudos. Dice:

> El visitante del Salón encuentra a Débora Arango más reposada, sin desnudos de los que han hecho su fama y siempre con los tonos vivos y altisonantes, con la brusquedad del color y un desbordamiento de tonos como de sangre derramada. Esta obra de la artista antioqueña que conocíamos parcialmente, destaca siempre las escenas amorosas mas ya en una forma un poco disimulada o intencionalmente disimulada. Con lo cual la obra de Débora Arango ha ganado; y han perdido sus admiradores nudistas (Betancour, 14 de enero de 1944, p.5)

Ahora bien, no podemos terminar este apartado sin incluir fuerte crítica proveniente del periódico bogotano *El Siglo*, en el cual, de una forma u otra se puede escuchar la voz de Laureano Gómez, un eco de esos ataques propinados contra Débora y el expresionismo como técnica. Respecto al Salón de 1940, en "Carnet de JUANCE: visita de pésame a la exposición de pintura"[63], el crítico era contundente al señalar: "Pero, no apareció en la exposición el motivo actualizante que hubiera denunciado dentro del arte colombiano la inquietud creadora, el afán novedoso, la capacidad sugerente y el sentido universal de la interpretación" (Martínez, octubre de 1940, SI). Para este, la mencionada exposición era una demostración de la penuria mental y la insignificancia espiritual con que los colombianos estaban asumiendo la vida, pues esas obras, de poco esmero, e incapacidad

---

61 La Defensa. (1940, octubre/noviembre). [Sin información]. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 47. Medellín: Secretaría de Educación.

62 Betancour, B. (1944, 14 de enero). El arte en la exposición. *La Defensa*, pp. 5.

63 Martínez, J. (1940, octubre). Carnet de JUANCE: visita de pésame a la exposición de pintura. *El Siglo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 43. Medellín: Secretaría de Educación.

pictórica, estética y creativa, no merecían ser llamadas arte; por el contrario, se debía apelar, prontamente, por una reanimación moral para el arte colombiano. Del mismo modo, en 1943 se publicó[64] en el mismo periódico una de las más virulentas críticas a Débora, que con el fin de evidenciar esa posición del campo intelectual, que hemos definido como crítica negativa transcribimos a fragmentos:

> La pintora se ha especializado en desnudos, ignorando completamente la anatomía, base de todo arte duradero […] Hay una gran diferencia, un abismo mejor dicho, entre la moralidad del arte y su inmoralidad manifiesta. [Cuando] se ostenta un marcado sentido lujurioso, y un sentimiento de subversión social de los mejores valores morales, la obra a ellas vinculada no tendrá ni trascendencia en el tiempo, ni duración espiritual […] Mal dibujo, errores anatómicos de lesa gravedad artística, tipos humanos de la más baja extracción, todo ello es síntoma de un arte aplebeyado, si como arte se le pudiera considerar. Y eso, desgraciadamente es todo lo que se puede decir de las acuarelas pueriles de doña Débora (EL Siglo, 15 de enero de 1943, SI)

El caso de Marta Traba

Como ha quedado claro, la situación de la crítica de arte en el departamento y el país para la época que hemos escogido era aún un campo en el cual faltaba mucho por recorrer. De la misma, participaban especialmente periodistas que por diversos motivos e intereses se habían acercado a este tema, pero que en muy pocos casos tenían una formación profesional en el mismo. Eran pues pocos los que tenían un ejercicio académico de esta actividad, entre los cuales sobresale la crítica Marta Traba, uno de los más importantes nombres en la historia del arte colombiano de mediados del siglo XX.

Marta Traba desempeñó un papel fundamental en la configuración del campo intelectual del mundo del arte colombiano del periodo, teniendo la capacidad de catapultar a aquellos pintores que fueran de su agrado como Botero y Obregón, como se dice en "Lo que Marta trabó"[65]

> Marta Traba se había encargado de decirnos qué estaba bien y qué estaba mal. Bastaba leerla para quedar uno convencido de lo malos que eran esos pintores de los cuales uno ni

[64] El Siglo. (1943, 15 de enero). Las acuarelas infames. *El Siglo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 55. Medellín: Secretaría de Educación.

[65] Arias, E. (1997, 23 de noviembre). Lo que Marta trabó. *El Tiempo*, pp. 9B

> siquiera había visto su obra. Tal era su capacidad de palabra, tan certeros sus dardos, tan contundentes sus aseveraciones, que dejaron un paradigma que aun hoy resulta difícil sacarse de la cabeza (Arias, 23 de noviembre de 1997, p. 9B)

Desafortunadamente, como lo cuenta la artista antioqueña en *Débora Arango: vida de pintora*, ella no entró en este selecto grupo, pues la crítica consideraba que su arte estaba muy pasado de moda (Londoño, 1997). Por el contrario, pasó a ser parte de un grupo numeroso de artistas rechazados por la implacable crítica que quedaron prácticamente en el olvido hasta 1997, momento en el cual el Museo de Arte Moderno de Bogotá organizó su Exposición retrospectiva precisamente en la Sala Marta Traba. Vemos entonces vemos como Débora se vio gravemente perjudicada por la crítica, al no merecerse nunca un comentario público de la misma; ella hace parte de un grupo que se fustigó con ahínco, lo que hizo pensar al público que se trababa de una generación que no valía la pena (Medina, 23 de noviembre de 1997, p. 9B)

El círculo de artistas

Continuando ahora con otro de los elementos fundamentales para Bourdieu en la configuración del campo intelectual, tenemos el círculo de artistas como otro elemento clave en la legitimación del personaje. En este caso, se trata de la escuela que avala el ingreso de un personaje al selecto grupo de artistas y el producto de la creación como obra de arte. El primer y gran tropiezo de Débora en este sentido, fue causado por el fallo del jurado, que la dio como ganadora de la exposición de pintura del Club Unión en 1939, acontecimiento que al herir gravemente la susceptibilidad de aquellos que se hacían llamar grandes maestros y pintores profesionales, desató las más terribles críticas de estos hacia ella, siendo especial el caso de Ignacio Gómez Jaramillo y Eladio Vélez.

Gómez Jaramillo, autor de las pinturas del Capitolio Nacional y ganador del Primer Salón de Artistas Colombianos de 1940, envió a *El Colombiano* un comentario que este medio publicó el 4 de diciembre de 1939[66]. En la misma, el artista se quejaba por la presencia de pintores no profesionales en la exposición que en teoría agrupaba un conjunto de tales, pues en ella pocos merecían tal apelativo. La controversia estética que provocó el fallo llevó a que el artista catalogara a Débora de pintora doméstica, con una obra "llena de trucos para impresionar al público y con las

[66] Gómez, I. (1939, 4 de diciembre). "Los tendidos en el campo"… pictórico. *El Colombiano*. Medellín, pp. 3

necesarias concesiones que este exige para su aprobación" (Gómez, 4 de diciembre de 1939, p.3). Finalmente para él, que deslegitima por completo la decisión del jurado, la misma solo se puede explicar desde "el benévolo y paternal instinto de estimular "a los futuros profesionales". Que esto les sirva para perseverar en este arduo y bello oficio, y los haga acreedores a este pequeño y bien glorioso título: el de "pintores"".

Del mismo modo, Eladio Vélez, que para entonces se desempeñaba como rector del Instituto de Bellas Artes, publicó su testamento[67] como una demostración de su descontento ante el veredicto. Quizá, la victoria de dos de los discípulos de su opositor artístico, Pedro Nel Gómez, le hicieron sentir que su obra había sido deslegitimada públicamente, siendo vencida por el tiempo impiadoso[68] de la modernidad. Finalmente este acontecimiento generaría el retiro de Vélez de la Sociedad Amigos del Arte, por diferencias irreconciliables, como lo deja indicado en la carta[69] en que abandona la sociedad. Nuevamente, a propósito de la exposición en Bogotá, el que otrora fue su maestro la emprendió[70] nuevamente contra ella y contra la escuela de los que comulgaban con Pedro Nel Gómez, pues en su defensa de los que llamaba un arte puro, los calificó de ejecutores de un mamarrachismo de extrema izquierda, confuso, monstruoso e impopular. Para él, las obras de los ya mencionados, así como las de Carlos Correa e Ignacio Gómez Jaramillo, se trataban de "la más antiestética y absurda manifestación de sus cerebros propios de manicomio" (Vélez, 5 de noviembre de 1940, SI). Asimismo, su mayor preocupación residía en que "ahora se dirá que los colombianos (a excepción de ellos) somos unos imbéciles que no sabemos apreciar el ARTE NUEVO. Entre tanto que continúen creando genios a la sensatez colombiana se encargará de eliminarlos"

Sin embargo, como en todos los otros casos, no todas las críticas fueron negativas, pues con esta historia, Débora se hizo parte de un selecto grupo que como ella misma indica[71], "vamos alejándonos de viejos moldes y nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria, del arte destinado a interpretar el anhelo de las masas" (El Diario, 25 de noviembre

---

67 Vélez, E. (1939, 6 de diciembre). Mi testamento. *El Colombiano*, pp. 3.
68 López, L. (1939, 9 de diciembre). Los maestros pintores. *El Colombiano*, pp. 3
69 SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Diciembre 4 de 1939, folio 97.
70 Vélez, E. (1940, 5 de noviembre). Un fallo saludable. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 51-52. Medellín: Secretaría de Educación.
71 El Diario. (1939, 25 de noviembre). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *El Diario*, pp. 3 y 6.

de 1939, p. 3-6). Del mismo modo, El Heraldo, a propósito del Salón de Artistas de 1940 la ubica entre las mas eminentes unidades del arte nacional[72]. De este modo vemos, como a pesar de la deslegitimación de ciertos personajes del círculo artístico, Débora comenzó a hacer parte de la esfera del arte nacional y a merecer el trato por parte de algunos como artista y su creación como obra de arte.

La artista y el proyecto creador

> Dos cosas no le perdonaron los reaccionarios de la época a Débora Arango: su pintura y que, siendo mujer, se atreviera a pintar todo lo que pintó. Aún así, nunca consideró la posibilidad de dejar el arte. Ni siquiera la intimidó que Laureano Gómez se viniera contra ella desde el Congreso; tampoco que el generalísimo Francisco Franco mandara a descolgar su exposición en Madrid o que la iglesia le advirtiera de una posible excomunión. Débora dio una respuesta que por años siguió siendo su bastión: Tengo la convicción de que el arte, como manifestación de la cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es amoral ni moral. Sencillamente su órbita no intercepta ningún postulado ético. Un cuerpo humano puede no ser bello, pero es natural, es humano, es real, con sus defectos y deficiencias. Por otra parte, no se debe tener un concepto superficial de la belleza (Sierra, 11 de octubre de 1994)

Finalmente, nos interesa indicar las influencias que tuvo en su proyecto creador la fuerza ejercida por el campo intelectual ya expuesto. En este punto, hay que tener en cuenta que Débora rechazó de forma contundente todos aquellos "consejos" y críticas provenientes de una clara lectura axiológica que se hizo de su obra, lo cual generó que los elementos más conservadores del campo intelectual exacerbaran sus críticas, generando finalmente su ostracismo[73], como es claro en el caso de Marta Traba.

Como lo comentó *El Colombiano*[74] en 1984, cuando Débora recibió el Premio a las Artes y las Letras de la Alcaldía de Medellín, "fue la primera mujer que se atrevió a aplicar lo que podría

[72] El Heraldo. (1940, 12 de octubre). Débora Arango, intérprete de sentimientos raciales. *El Heraldo*, pp. 3 y 5.
[73] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Peláez González, C. (1985, junio). Débora: "No me perdonaron nunca". *Señorial*, p. 1, 8 y 9.
[74] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1984, 21 de febrero). Entre comillas la gente comenta… *El Colombiano*, pp. 2C.

ser una liberación femenina, a tratar con libertad de expresión el desnudo. Por eso fue tan censurada" (El Colombiano, 21 de febrero 1984, p. 2C). Es decir, fue una mujer que se adelantó a su época, por eso "el Estado, la Iglesia, los medios de comunicación y la sociedad, pretendieron silenciar el alarido" (El Colombiano, 21 de febrero 1984, p. 2C) que había en cada una de sus creaciones. Este arte, revolucionario pero de valor[75], rompió con las días estéticas de la época, planteando un nuevo estilo con temas inéditos e inauditos (Rueda Suarez, 11 de abril de 1995, p. 5A)[76]. Débora Arango no le hizo concesión a la crítica, y por el contrario, se propuso seguir desafiándola[77], así como al público, a la Iglesia, al Estado y a los demás artistas. Desafortunadamente si bien para ella el arte no tenía que ver con la moral, el moralismo si tuvo que ver con ella, como ya lo hemos indicado.

Ahora, es importante remitirse específicamente a aquellos comentarios y a la posición que la artista tomó, en la época señalada, ante las críticas provenientes de diversos sectores por su rebeldía casi iconoclasta[78], ella, "como los iniciadores de caminos, desbrozaron intrépida, revolucionariamente, la brecha al arte del mañana. Y es eso lo que no les pueden perdonar los conservadores, los retrasados: su anticipación" (El Heraldo, 29 de noviembre de 1930, p. 3-5).

En una entrevista dada a *El Diario* en 1939[79], que pretendía "ofrecer a nuestros lectores una breve y sencilla entrevista que es sólo el reflejo fiel de lo que piensa, siente y hace esta artista" (El Diario, 25 de noviembre de 1939, p.3-6), Débora, refiriéndose a sus desnudos, fue clara:

> Yo no espero que todos estén de acuerdo con una cuestión como esta, tan discutible, tan relativa, según las distintas opiniones que existen al respecto. Es algo puramente subjetivo. […] En cuanto a mí, creo que el artista que no domine el desnudo le falta todavía un buen trecho qué recorrer por el camino de las realizaciones y algo que llenar en el domino de la técnica. Sin práctica de desnudos, ningún artista ambicioso y devoto de su arte puede decir que ha completado su obra. Esto en cuanto a lo que se refiere al concepto puramente

---

75 Letras y Encajes. (1939 noviembre, número 160). Notículas: Salones del Club Unión, exposición de pintura. *Letras y Encajes*, pp. 4256.

76 Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Rueda Suarez, E. (1995, 11 de abril). Palabras inútiles. *Vanguardia Liberal* (Bucaramanga), p. 5A.

77 Ospina. (1939, 26 de noviembre). Sociedad puritana critica los dibujos de una joven artista. *El Tiempo*, pp. 6.

78 El Heraldo. (1939, 29 de noviembre). Los victoriosos en la exposición. *El Heraldo*, pp. 3 y 5.

79 El Diario. (1939, 25 de noviembre). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *El Diario*, pp. 3 y 6.

> artístico. En lo referente al aspecto moral que quieren darle a esta clase de manifestaciones estéticas, realmente no entiendo qué tiene qué ver con ellas la ética. Mi conciencia está tranquila, y eso me basta. […] Repito: no espero que todos estén de acuerdo conmigo: pero yo tengo mi convicción de que el arte, como manifestación de cultura, nada tiene qué ver con los códigos de moral. El arte no es amoral, ni inmoral. Sencillamente su óptica no intercepta ningún postulado ético (El Diario, 25 de noviembre de 1939, p.3-6).

Sin embargo, su aparición en la esfera del arte se dio en un contexto en el cual fue imposible evitar una lectura axiológica de su proyecto creador, pues como bien lo pedía *La Defensa* al alcalde, era una obligación defender la moralidad del pueblo evitando la presentación de cualquier actividad que atacara el alma de la sociedad, la virtud de la niñez y el honor de la mujer (La Defensa, 20 de noviembre de 1939, p.3). Pero como hemos ya indicado, Débora fue una mujer que desafió las posiciones moralistas desde su defensa de que un arte puro no puede ser inmoral (Antioquia Nueva, 12 de octubre de 1940, p.6). Como indicó *El Liberal* en "Débora Arango, mujer valiente"[80], su virtud más admirable fue el valor, "sin prejuicios ridículos, sin preocupaciones distintas de la de ser fiel a la emoción" (El Liberal, octubre 1940, SI).

[80] Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Liberal. (1940, octubre). Débora Arango, mujer valiente.