

Débora Arango

y una revolución inédita en el arte colombiano

Beatriz González¹

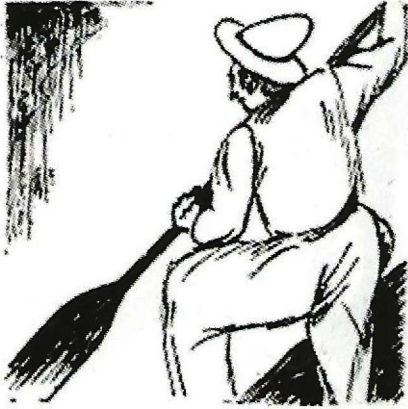
Ilustraciones de Débora Arango*

En las últimas décadas del siglo xx se presentaron ambiciosas exposiciones sobre Débora Arango. Su nombre y su persona han sido motivo de homenajes estatales y particulares. Ha tenido lugar una deboramanía al igual que una boteromanía. También se han presentado controversias, esta vez, no sobre el valor estético de su obra, como sucedió en las décadas de 1930 y 1940, sino sobre quién descubrió a Débora, quién posee su verdad y a qué período artístico post-histórico pertenece su obra.²

Las revoluciones en el arte marcan los capítulos de la historia del arte. En Colombia han sucedido pocas revoluciones en este campo. No ha tenido lugar una revolución como el realismo que sacudió los cimientos de la Academia de Arte francesa, ni como el impresionismo, que hizo atemorizar a los mismos pintores realistas. La cadena de revolución-contrarrevolución tampoco se observa con claridad en el arte colombiano.³

¹ Conferencia dictada en el Museo de Antioquia de Medellín, el día 4 de abril de 2001.

* Ilustraciones tomadas del libro Ignacio Isaza, *Cuentos paisas*, Martel-Ibero, 1951, 108 pp. [N. de E.].



La revolución verbal

En la voluntad de los maestros y compañeros de Débora existía la idea de una revolución en el arte colombiano. Pedro Nel Gómez (1899-1984) lo dijo cuando llegó de Italia en 1934 y fue sacudido por la situación social con motivo de la huelga de empleados del ferrocarril. Así manifestó su adopción de la temática social: “Me voy a la región minera, [...] todo eso hay que llevarlo a los muros”.⁴ Su pintura se tachó de antiburguesa por la crítica. Él se siente perseguido por el Tío Sam, encarnado en Nelson Rockefeller y en el crítico de arte José Gómez Sicre.⁵ Del viaje a México en 1936 de Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), según Jorge Zalamea, “no trae la anécdota, ni la pintura revolucionaria; pero sí un más equilibrado concepto de la composición de los excesos que pudiera tener al dar a la figura humana limitaciones pasionales”,⁶ pero esta discreción no corresponde a su verbo, por medio del cual manifestaba la revolución.

Luis Alberto Acuña (1904-1993) y Gonzalo Ariza (1912-1995) pertenecían a este grupo de artistas que presentaban maneras de expresión un poco distintas a las que se aceptaban en el país. Sin haber cursado

estudios en el exterior, Carlos Correa (1912-1985), con sus irreverencias, actuaba como portador de un espíritu revolucionario. Sin embargo, obras que produjeron un gran escándalo, como *La Anunciación*, son revolucionarias únicamente en el tratamiento del tema; el desnudo está ceñido a las proporciones clásicas y el espacio presenta connotaciones tradicionales. Cuando Walter Engel analiza esta obra ve en ella una composición lineal y cromática equilibrada y un ritmo calculado.⁷ ¿De dónde provino el escándalo que originó? Del tratamiento irreverente de un tema religioso en un país católico. Sin embargo, se debe reconocer que algunas obras de Correa tienen un hálito revolucionario. No eran revolucionarios callados, hacían ruido, cada uno tenía su discurso que manifestó verbalmente, que fue transcrito en libros y periódicos. Fue una revolución verbal, no plástica, porque si se examinan cuidadosamente sus obras encontramos que no coinciden con el espíritu del arte moderno en las décadas de 1930 a 1950.

Las razones de esta afirmación son las siguientes:

1. La forma. Todos ellos se ciñen a las proporciones y a lo que denominan “la estructura”, “el ritmo” y “la pincelada pictórica”.⁸ Intentan alejarse de la



belleza, pero no lo logran. Se inspiran aún en el Renacimiento.

2. El arte moderno. Se apropian de algunos elementos de Cézanne y del cubismo; no obstante, su aproximación es aparental, de fuera hacia adentro. El cubismo fue aceptado sólo por los caricaturistas.

3. Su relación con el muralismo mexicano los hace revolucionarios políticos, pero no en el arte, porque el muralismo ya llevaba veinte años de existencia y sus postulados artísticos estaban desgastados.

El rechazo a la obra de Débora Arango de parte de la mayoría de sus colegas pintores se debe a que ella es la única que logra planteamientos plásticos revolucionarios. Pedro Nel Gómez la abandona, no tanto por celos, sino porque no acepta la fealdad y la desproporción. Cuántos de estos artistas debieron medir con sus ojos el largo de las piernas de la figura en reposo de *Montañas*, o criticar la manera como se dobla la muñeca del mismo desnudo, para declarar su inconformidad por las distinciones de las que era objeto la nueva artista en 1939. Gómez Jaramillo manifiesta abiertamente su desacuerdo de que se premie a una artista que no es profesional.⁹

Otro grupo de artistas la atacó porque eran tradicionalistas. Tal es el caso de Eladio Vélez (1897-1967). Éste llegó a las mismas conclusiones de quienes pre-

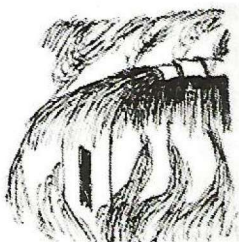
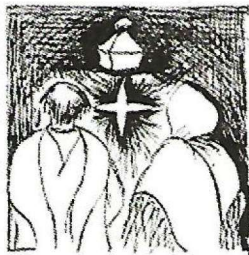
tendían ser revolucionarios. A unos y otros les quedaba imposible alejarse de la belleza artística, porque para todos era un emblema de la verdad.

La revolución ideológica

Los periodistas agudos percibieron el rompimiento que se daba en el arte, con motivo de la primera exhibición de las obras de Débora. Ellos tuvieron más claridad que los artistas. Se sirvieron de la exposición del Club Unión, en 1939, para sacar a flote su idea de la revolución en las artes plásticas, y la obra de Débora se convirtió en el paradigma.

Los periodistas, en 1940, entendieron la posición de Débora y la invitaron a formar parte de la lucha por una **Antioquia Nueva**. Encontraron que su obra entra “en contradicción con la casta religiosa... rompe con lo que fue, con el pasado de opresión al paisaje y al desnudo”. No obstante, la consideran “una rebelde, pero no una revolucionaria”.¹⁰ La palabra rompimiento denota su ideología.

En Medellín ya en 1937 existía una voluntad de dejar a un lado los bodegones y los paisajes. El escritor José Mejía y Mejía afirmó en 1937: “La indocta pupila colombiana está atascada en los lagos, atardeceres y ganado vacuno —material pictórico inconfundible— de los pintores Zamoras”.¹¹ Igual-



mente reseña el enfrentamiento del arte de la joven artista “con las pupilas gazmoñas y castas retinas centenaristas, secularmente habituadas a los cromos agropecuarios de Leudos y Zamoras”.¹²

Los periodistas antioqueños estaban en contra de los escritores de *Cromos* y *El Gráfico*, como el poeta Eduardo Castillo, quienes impulsaban tardíamente el paisaje nativo y que acusaron a los artistas colombianos, en 1931, de acratismo estético y desenfrenada búsqueda de originalidad. Estos escritores retardatarios elogiaban a paisajistas tradicionales y académicos, como Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), por no buscar la nota novedosa en “ismos” extravagantes y modas pasajeras. Cabría preguntarse, finalmente, ¿qué habría sido mejor?, ¿qué convenía al país? o ¿estábamos condenados a pintar el paisaje, con la casita, la gallina y el humo de la chimenea?

Los escritores de Medellín entendieron que se necesitaba un rompimiento. No obstante, en el ámbito nacional fue necesaria la creación de los salones nacionales en 1940 para que se aceptara abiertamente la derrota del paisaje sabanero. Débora representaba en ese momento la voluntad de romper con el establecimiento.

En cambio, los diarios de Bogotá, como *El Siglo*, de propiedad de Laureano Gómez, la vilipendiaron por practicar el expresionismo. Era un choque de ideologías. La presencia de un arte que rompía con el concepto de belleza, con Miguel Ángel, con la práctica del concepto del Renacimiento, que era, además, realizado por una mujer, exaltó a quienes aún vivían de la herencia del siglo XIX. Aún se mantenía la idea del arte proclamada por Sergio Arboleda, quien afirmaba que sólo los pueblos con una sola fe podían crear arte.¹³

El desnudo: ¿Rebelde o revolucionaria?

“Los artistas nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria, destinada a interpretar el anhelo de las masas”, afirma Débora

en 1939.¹⁴ Las palabras “modernista” y “revolucionaria” son elocuentes y superan la consigna retórica de “interpretar el anhelo de las masas”. Ella decide servirse del género pictórico más académico, el desnudo —que busca la perfección y corrige la naturaleza—, para evidenciar su intención de modernidad.

Débora revela, a través del cuerpo humano, su primera afirmación de artista moderna. ¿Qué significaba para ella el desnudo? “Sin práctica de desnudos ningún artista ambicioso y devoto de su arte puede decir que ha completado su obra”.¹⁵ En esta afirmación, su pensamiento no es vanguardista, porque siempre se ha considerado el desnudo como la medida del conocimiento de un artista. Más interesante resulta su afirmación de que “el arte no es amoral, ni inmoral”, porque ello tiene que ver con la teoría del arte por el arte; no obstante, enunciada por ella en 1938, parece un poco anacrónica. Son más de avanzada sus conceptos cuando afirma que no aprendió desnudo bajo la tutela directa de Pedro Nel sino que “los estudios de desnudo que he realizado los he ejecutado en mi casa, siguiendo mi propia iniciativa. Yo he desarrollado (mi estilo) con temas propios, siguiendo mis personales inclinaciones”. “Soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada a la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica. No sabía a punto fijo lo que deseaba, pero tenía la intuición de que mi temperamento me impulsaba a buscar movimiento, a romper los rígidos moldes de la quietud”.¹⁶ “Los rígidos moldes de la quietud” significan la academia, y la palabra “romper” es, según su expresión, sinónimo de revolución. En conclusión, se sirve en sus inicios del género pictórico más académico para demostrar una actitud vanguardista.

La violencia formal y temática

Débora Arango encuentra en la temática social aliento para su originalidad: “la vida con toda su fuerza admirable no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y el ocultamiento de las altas capas socia-

les: por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros... me emocionan las escenas rudas y violentas”.¹⁷

Las contradicciones que le tocó vivir se reconocen en lo exuberante y lo limitado, lo agrario y lo urbano; el ocio y la explotación de la mano de obra; la industrialización que origina riqueza y miseria. De estas contradicciones surgen el clima de agitación social creciente, el marginamiento y tensión que se reflejan en su obra.

La temática de la violencia en Débora se divide en dos: la que tiene que ver con la conmiseración y la que busca su ojo crítico. En estos aspectos su obra pone en evidencia un expresionismo exacerbado. Es la primera vez en la historia del arte colombiano que la expresión domina la forma. Busca en el amanecer, en el ambiente sórdido de los bares, en las zonas de tolerancia, en el matadero, los rostros de la pasión. Allí nacen sus obras *Amanecer*, *Amargada*, *La despedida*, *En Puerto Berrío*. Percibe los desgarramientos en los orfanatos, las cárceles, los manicomios, los hospitales, de los que son un ejemplo sus obras *Esquizofrenia*, *Madona del silencio*, *Jugando con el balón*. Evidencia con rabia la corrupción de la política y del “establecimiento”. Todos sentimos un escalofrío al contemplar *Justicia*, *Melgar* y *La huelga de los estudiantes*, las cuales son marchas ensorianas que retratan las décadas de 1940 y 1950 con *La PM (Policía militar)*, las desigualdades y el preámbulo de una situación que no parece mejorar. O sentimos su ironía en *La junta militar* y *El plebiscito*.

Sus diversos sistemas de expresión, tales como el tratamiento, fuera de la escala de los rostros, las concepciones espaciales, la volumetría, la simplificación de la narración, la visión caricaturesca, el uso del zoomorfismo, no habían sido usados antes en el país en las artes plásticas. Por ello es tan valioso su aporte.

En estas reflexiones no me he querido referir a su historia personal, a su coraje de mujer, tan admirado en todos los tiempos, a las persecuciones que

sufrió, a su ambición de ser la primera mujer muralista de América, a todos esos temas suficientemente estudiados en Antioquia. Sólo he querido manifestar mi admiración por la artista y detectar su

posición dentro del arte colombiano, como la gestora de la primera revolución estética, una revolución por la que estamos en deuda y que hasta al momento ha permanecido inédita.



Notas

- 2 Post-histórico es el término que acoge Danto para reemplazar la palabra contemporáneo. "Una suerte de obras de artes visuales pueden ser cobijadas bajo el término post-moderno. ¿Pero las otras, las que no caben? Podríamos colocarlas bajo la palabra contemporáneo, pero éste no es un estilo identificable. En efecto, ésta es la marca de las artes visuales desde el fin del modernismo, que es un período que está definido por su falta de unidad estilística, o al menos la clase de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como una base para el desarrollo de la capacidad de reconocimiento, y en consecuencia no hay una posibilidad de una unidad narrativa. Por ello yo prefiero llamarlo simplemente arte post-histórico. Ninguna cosa ya hecha pudo ser hecha hoy y ser ejemplo de arte post-histórico. Por ejemplo, unos artistas se apropian de la obra de otros. Así el contemporáneo es, desde una perspectiva, un período de información desordenada, pero es igual un período de perfecta libertad".
- 3 Sería bueno preguntarse si en la historia de Colombia, aparte de los Comuneros, la Independencia, la revolución de Melo, la revolución liberal de la Guerra de los Mil Días, la Revolución en Marcha y el 9 de Abril —todas, excepto la de Independencia, fracasadas—, han existido revoluciones políticas que se equiparen a las de México, Cuba y Chile.
- 4 Jaime Barrera Parra, *Prosas*, Bogotá, Continente, 1969, p. 346.
- 5 Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura (Colección Autores Antioqueños), 1998, p. 97.
- 6 Jorge Zalamea, *Literatura, Política y Arte*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura —Colcultura—, 1978, p. 286.
- 7 Libe de Zulategi, *Vida y obra de Carlos Correa*, Medellín, Museo de Antioquia, 1988, p. 102.
- 8 Carlos Correa, *Op. cit.*, p. 98.
- 9 Ignacio Gómez Jaramillo, en: *Catálogo Débora Arango Exposición retrospectiva 1937-1984*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1984, p. 15.
- 10 Baltazar Jurado, "Cinco verdades sobre el arte en Antioquia", *El Colombiano*, Medellín, 12 de octubre, 1940.
- 11 José Mejía y Mejía, "Para la Historia de la pintura", *El Colombiano*, 11 de agosto, 1937.
- 12 *Ibid.*, "Débora Arango o la bizarría estética", en *El Colombiano*, 13 de octubre, 1940.
- 13 Arboleda, Sergio, *Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia*, Bogotá, Selección Samper Ortega, Minerva, 1935, p. 17.
- 14 "El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango", en *El Diario*, Medellín 20 de noviembre, 1939.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*
- 17 José Mejía y Mejía, "Débora Arango o la bizarría estética", *El Colombiano*, 13 de octubre, 1940.