

DE NARRATIVAS Y ESTÉTICAS EN PUGNA: LA DEGENERACIÓN ARTÍSTICA EN LA OBRA DE DÉBORA ARANGO COMO ANTÍDOTO CONTRA LA HERENCIA DE LA REGENERACIÓN POLÍTICA EN COLOMBIA (1940-1950)*

MARÍA CAMILA BEDOYA MARROQUÍN**

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre las relaciones que existen entre el arte y la política. La lectura propuesta toma como referencia dos aspectos: en primer lugar, la obra de la pintora colombiana Débora Arango y, además, algunos hechos del orden político, cultural y social que marcaron la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Se presenta además de manera crítica algunos aspectos de la vida social y política de la época que, haciendo eco del proyecto político decimonónico denominado como la Regeneración política, impidió la realización y exposición de diferentes prácticas artísticas, lo que generó un gran número de pugnas y debates en diferentes espacios, como el museo y el congreso, invisibilizando las obras de muchos artistas, como es el caso de Débora Arango.

PALABRAS CLAVES

Débora Arango, Arte, Política, Estética Decolonial, Regeneración Política

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Bedoya, M. (2014). De narrativas y estéticas en pugna: la degeneración artística en la obra de Débora Arango como antídoto contra la herencia de la regeneración política en Colombia (1940-1950). *Revista Estudiantes de Ciencia Política*, 4, 59-74.

* El presente artículo surge del proyecto de investigación “Pintar en contra, cuerpo desnudo y degeneración artística: la estética decolonial en la obra de Débora Arango como antídoto contra la regeneración política en Colombia (1940-1950)”. Este proyecto ha sido presentado y elegido, para su financiación en la Convocatoria para proyectos de investigación de estudiantes de pregrado de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Antioquia y así mismo por el Comité para el Desarrollo de la Investigación- CODI-, según Acta 685 del 22 de julio de 2014.

** Estudiante del pregrado en Ciencia Política de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Antioquia – Medellín (Colombia), integrante del semillero de investigación “Poder y nuevas subjetividades”.

A MODO DE INTRODUCCIÓN:
COLOMBIA ENTRE LA REGENERACIÓN Y LA DEGENERACIÓN

El gobierno del presidente Laureano Gómez y la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, al final de la década de los cuarenta y comienzos de los años cincuenta del siglo XX en Colombia, de una u otra forma pusieron en juego la herencia regeneracionista de finales del siglo XIX, reproduciendo las mismas tensiones, contradicciones y disputas de dicho orden social, muchas de las cuales quedaron expresadas en la carta constitucional del 1886, que tendría vigencia con pocas reformas hasta 1991.

Dicho ordenamiento decimonónico pretendía *regenerar* el orden social, arrojando a los ciudadanos con vestidos limpios, desinfectándolos con agua bendita, para despojarlos de su barbarie y salvarlos de su incivilidad, con el objetivo de hacerlos parte de un cuerpo nacional *regenerado*, apto para la vida moderna, toda vez que, como lo expresa Cristina Rojas (2008) al hablar de la *ciudadanía desinfectada*:

A principios de siglo [XX] el imaginario de la sociedad se asemeja a un cuerpo enfermo donde la defensa de lo social se refiere al control del contagio de las enfermedades cuyo origen se localiza en los pobres y que amenaza con ascender en la escala social (p. 322).

Es en este contexto en el que la pintora Débora Arango pone en escena una propuesta estética transgresora de su época y sociedad. Sus cuadros son el testimonio de la *horrible noche* que aún no cesa para Colombia y cuyos detalles, difícilmente, forman parte de la maltratada historia oficial.

Débora Arango *pintó en contra* no solo del ambiente conservador y ultracatólico que rodeaba su cotidianidad, sino también contra el *país político* y el *país nacional*, contra las estructuras cognitivas y prácticas políticas que limitaban la vida de los colombianos a través de identidades políticas, culturales y relacionales homogéneas. Situación que llevó a que, hasta los años ochenta, la obra de Débora Arango fuera simplemente menospreciada en Colombia.

El cuerpo desnudo de seres subalternos, como las prostitutas de la ciudad de Medellín, fue uno de los motivos preferidos de la pintora antioqueña. Mujeres a las que pinta rodeadas de hombres encarnados en animales repulsivos, quizás acusando“(…) a la vez la hipocresía del Estado y la Iglesia al tratar el ‘problema’ de la prostitución con el único fin de someter a la mujer por medio

de un discurso moralizante” (Schuster, 2005, p.36). Por lo que no es de extrañar que su obra fuera calificada como una “degeneración artística” por Laureano Gómez, quien fuera senador y luego presidente de la república, además de uno de los principales ideólogos de la Violencia política de los años cincuenta en Colombia. Al respecto mencionaba en el periódico conservador *El Siglo*, del cual este político era su director y fundador:

Pero los desnudos de doña Débora Arango no son artísticos, ni mucho menos. Están hechos ex profeso para representar las más viles de las pasiones lujuriosas. [...] Es la simple y llana verdad de un arte que se dedica, como los afiches cinematográficos, a halagar perturbadores instintos sexuales... en las acuarelas de la dibujante antioqueña, se ostenta un marcado sentido lujurioso y un sentimiento de subversión social de los mejores valores morales (Banco de la República & Museo de Arte Moderno, 1984, pp. 55-56).

La propuesta artística de la pintora antioqueña es un claro ejemplo de las narrativas y estéticas en pugna, las que se construían a partir de visiones hegemónicas del poder político tradicional y resistencias que algunos sectores de la sociedad colombiana manifestaban hacia ella. Sus trazos gruesos, figuras idealizadas, superficies amplias y rasgos desenfocados celebraban el cuerpo y sexo femenino. Pero también constituían una postura clara sobre las condiciones apropiadas para trabajar, vivir y actuar en libertad, en donde lo importante no solo es “(...) hacer una obra de arte, sino que también es esencial cuestionar la(s) condición(es) de nuestras vidas, la forma en que nuestras vidas son producidas” (Mignolo, 2010. p.40). Tarea que la pintora colombiana realiza de forma diestra al mostrar, unas veces de forma sutil y otras descarnadamente clara, los pilares del *poder colonial*, *los presupuestos* del poder autoritario, *el racismo* y *el sexismo* como aspectos fundamentales que están en nuestro interior y que, constantemente, corren el riesgo de ser olvidados con el pasar del tiempo.

En este contexto, aspectos como los anteriormente referenciados alimentan la reflexión que se propone, para la cual la obra pictórica que se referencia opera como punto de partida para *desaprender lo aprendido*, aquello que la *modernidad/colonialidad* legó e impuso como *sensación de lo bello*.

La obra de Débora Arango se presenta así como un punto de fuga frente a las prácticas, herencias coloniales y pensamientos más conservadores del siglo XX en Colombia o como lo proponen las historiadoras del arte antioqueño, Sofía Arango y Alba Gutiérrez (2002), una evidencia de “(...) la posibilidad de la fealdad en el arte como una expresión de emociones, sentimientos, aconteci-

mientos que no se pueden representar con imágenes bellas” (p. 113). Además de la superación de la rígida bonitura del color o la musicalidad de las palabras y formas que da paso a una verdad que transita entre lo emocional y lo histórico.

En este orden de ideas, el presente artículo se interrogará por la posibilidad de hablar de “otra” estética, que reivindique la pintura y las artes en general, como un descubrimiento de la mente humana que propone opciones de libertad a partir de la capacidad de imaginar lo que no es a partir de lo que es, ver lo que no existe ahí donde algo sí existe. Como lo propone Débora Arango, el arte como metáfora incesante de una realidad que, por fortuna, no termina de satisfacernos.

Así pues, los argumentos que se presentan tratarán diferentes asuntos en dos dimensiones: en el terreno teórico se plantea la pregunta por cómo entender la estética decolonial en tanto “otra” opción que permite construir narrativas, desde el arte, que posibiliten la emergencia de praxis políticas al margen de lo ya instituido; y, en una dimensión empírica, se indagará por una perspectiva histórica e interpretativa desde la *cultura visual*, se hará un análisis concreto de una parte de la obra pictórica de Débora Arango durante el periodo de 1940-1950, buscando dar cuenta de la manera cómo desde “otros” lugares de lo político es posible cuestionar las estructuras jerárquicas, excluyentes y heteronormales de sociedades con alto arraigo colonial.

1. DE LA ESTÉTICA A LA *AISTHESIS*: “OTRAS” SENSACIONES Y OPCIONES DECOLONIALES FRENTE A LOS UNIVERSALISMOS PARCIALES.

En su artículo *Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics*, Walter D. Mignolo (2012) propone una diferencia conceptual entre estética y *aisthesis*. La propuesta del autor parece ir dirigida a evidenciar “otra” experiencia que busca, en consecuencia, encontrar en el valor diferencial conceptual una manera diferente de decir, vivenciar y experimentar, contraponiendo estética y *aisthesis*, y proponiendo esta última como opción decolonial de estética (Campos, 2013). Según Mignolo (2010):

La palabra *aisthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como ‘sensación’, ‘proceso de percepción’, ‘sensación visual’, ‘sensación gustativa’ o ‘sensación auditiva’. De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica

en el modernismo poético/literario. A partir del siglo XVII, [época en la cual] el concepto *aisthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar ‘sensación de lo bello’. Naciendo así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica (p. 13).

Es, entonces, cuando la preeminencia de la llamada *autonomía del arte* se solidificó como secuela de las revoluciones burguesas, de finales del siglo XVIII, lo que significó la apropiación -o colonización- de las prácticas artísticas y de su espectro epistémico como campo exclusivo y excluyente de la estética en tanto expresión del orden, pero también de lo *sublime y lo bello*. “De ahí que una de las búsquedas primarias de las *estéticas decoloniales* sea precisamente liberar los sentidos de la manipulación de la experiencia sensorial impuesta por las teorías estéticas occidentales” (Lockward, 2011, p. 24).

Así, las *estéticas decoloniales* aluden a las prácticas artísticas que responden y se desenganchan de ese lado oscuro de la modernidad y de la globalización imperial: la colonialidad. Por tanto, esta práctica decolonial “(...) busca reconocer y abrir opciones para la liberación de los sentidos. Este es el terreno donde artistas alrededor del mundo cuestionan el legado de la modernidad y su presente encarnación en las estéticas posmodernas y altermodernas” (Lockward, 2011, p. 22). De ahí que la premisa básica que conecta el modelo *colonialidad/modernidad* con las prácticas artísticas enunciadas como *estéticas decoloniales*, en tanto opción de praxis política, se presenta como un modelo y no como una vía única de interpretación, como un sendero de acceso y no como un dogma, toda vez que cuestiona las nociones mismas de *universalidad* y *civilización* o, mejor dicho, de la “universalidad de la civilización” (Lockward, 2011).

Una opción decolonial implicaría asumir la diversidad contingente como un valor a considerar en la medida de una *desobediencia*, que parte de la posibilidad de pensar “otra” episteme estética, frente a un determinismo universalista. Es decir, va dirigida contra un supuesto de homogeneidad derivado de la colonialidad occidental, planteando, en tal sentido, un proyecto de *autodefinición trascendente* en tanto “otra” comunidad imaginada que opera contra los relatos unívocos de nación. De esta manera, como praxis política, la opción decolonial de la estética sería una práctica *de(s)localizadora* de relatos teleológicos concretos y *de(s)estabilizadora* de ejes de poder en tanto mitologías y metodologías disciplinarias dominantes (Campos, 2013).

En este orden de ideas, generar comprensiones de la obra pictórica de Débora Arango, en cuanto propuesta política, que transita de la simple práctica artística a la *aisthesis* o *estética decolonial*, lleva a cuestionar la forma en que:

(...) las categorías estéticas occidentales como ‘belleza’ o ‘representación’ han venido a dominar todas las discusiones del arte y su valor, y cómo esas categorías organizan el modo que nos pensamos a nosotros mismos y a los demás: blanco o negro, alto o bajo, fuerte o débil, bueno o malo. Y [cómo] el arte decolonial (literatura, arquitectura y demás), genera críticas, usando técnicas tales como yuxtaposición, parodia, o simplemente desobediencia a las reglas del arte y la sociedad política para exponer las contradicciones de la colonialidad. [Con lo cual,] Su meta entonces no es producir sentimientos de belleza o sublimidad sino rabia, indignación, reflexión, esperanza y determinación para cambiar las cosas en el futuro (Mignolo, 2010, p. 12).

2. PERTURBANDO EL TEXTO POLÍTICO CONSENSUAL: DEL ARTE Y LA POLÍTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE ESTÉTICAS DECOLONIALES Y “OTRAS” NARRATIVAS.

¿Puede el arte ser un objeto de conocimiento de la política? ¿Puede constituir el arte, en tanto praxis política, un medio o canal de conocimiento de la trama sociopolítica en sociedades como la nuestra? Estas y otras preguntas suelen aparecer a la hora de intentar desentrañar las relaciones entre arte y política, cuando pretendemos descifrar qué tiene por decirnos la una de la otra. Reflexión que resulta particularmente sugerente, pues permite iniciar un acercamiento a la noción misma de política, entendiéndola como la idea de una particular construcción social, cultura y relacional que pasa por la necesidad de la comprensión no esencialista de un *sensorium* común y de una noción clave: el disenso. Una praxis político-estética que

(...) desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 1996, p. 45).

Es entonces como el concepto de arte se presenta como un dispositivo de exposición que otorga visibilidad a determinadas experiencias de creación, apartándose de toda pretensión de clasificación entre lo que puede y no puede ser concebido como arte, ya que en tanto dispositivo de exposición de diversas y múltiples prácticas de invención, no admite parámetros restrictivos (Arcos-Palma, 2009). Por esta vía el arte, en tanto expresión estética de lo sensible,

puede transgredir las apuestas de intereses comunes que históricamente han delimitado el adentro y afuera de la sociedad en occidente, quien es y quién no es un sujeto válido para pertenecer a estas. Se devela así una práctica política, precisamente

(...) porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo entre ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada. (Rancière, 2007, p. 49).

Concebido de este modo, el arte deberá propagarse; tendrá la misión de generar molestias en los órdenes predeterminados del proyecto homogenizante de la modernidad eurocéntrica, incitar a los sujetos a crear nuevas experiencias, a inmiscuirse en los procesos que han pretendido constituirlos como objetos funcionales a una idea totalizante de consenso social. El arte y la estética asumen así una dimensión decolonial que no se agota en ninguna de estas esferas. Lo *decolonial* no pretende construir un discurso alternativo sino una alternativa al discurso y a las prácticas de la modernidad, en la que esta sea entendida y constituida por un seno estructural que genera diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, que permanecen más allá del fin del colonialismo.

Desde la anterior óptica, para plantear la posibilidad de una opción decolonial, los teóricos Walter Mignolo y Santiago Castro surgieron:

(...) en tanto perspectiva construida por quienes, de diversas formas, han sufrido la herida colonial, es un pensar, un sentir y un hacer capaz de poner en tela de juicio el proyecto civilizador de la modernidad en general y el de la estética en particular. (Gómez & Mignolo, 2012, p.18).

Estas estéticas decoloniales son, por tanto, modos de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia como el compromiso y la aspiración de crear experiencias artísticas, que ya contienen en sí mismas una relación implícita con la política, una relación que va más allá de la denuncia y la propaganda, pasando por la reconfiguración del espacio público y visible (Paredes, 2009).

3. APROXIMACIONES A “OTRA” ESTÉTICA EN LA OBRA DE DÉBORA ARANGO

Hablar de una obra pictórica como la de la artista antioqueña Débora Arango, plagada de sentido social y político, implica cuando menos revisar su contexto de producción o, mejor aún, el ámbito político e histórico del país que sirvió de inspiración para la realización de su obra; para así, entender los porqués de sus trazos y temáticas y plantear la posibilidad de una estética decolonial en su producción artística.

No es de extrañar que, desde comienzos del siglo XX, la gran mayoría de manifestaciones artísticas en Colombia se hayan volcado a retratar, interpretar e interpelar, de diferentes maneras, esas múltiples violencias que han azotado el país, incluso mucho antes del hito histórico del 9 de abril de 1948 (fecha en el cual fue asesinado el caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, fenómeno conocido como *El Bogotazo*). A pesar de estas múltiples manifestaciones artísticas –pintura, escultura, literatura, teatro, cine- que rememoran este episodio de nuestro pasado, pocos artistas se han atrevido a reflexionar sobre las causas remotas del conflicto de mitad de siglo XX en Colombia, el cual hace sentir sus efectos hasta el día de hoy.

Realizar una cronología de las violencias en Colombia sería bastante dispendioso y no es ese el objetivo de este artículo, aun así es importante recalcar algunos de los referentes que han servido de punto de partida a muchos de los estudios que desde las ciencias sociales han tratado de develar las causas esenciales que han dado paso a estos conflictos: en un primer momento, la constante disputa del poder del bipartidismo (liberales– conservadores), luego la posesión de territorios a la fuerza, la organización de movimientos de guerrilla y autodefensas; y desde hace algunos años la explotación de los bienes naturales por multinacionales extranjeras, además de la marcada desigualdad social que marca nuestro devenir como república.

En este caso, es importante resaltar que, aunque muchos pintores trataron el tema de la violencia de los años 40 y 50, solo la obra de la antioqueña Débora Arango (1907–2005) ha logrado mantenerse viva guardando un lugar preponderante en la cultura de la memoria de Colombia, ya que, gracias a las duras controversias y diversos debates que generó su arte, sus pinturas sobre la violencia representan un verdadero lugar de memoria, como elementos sustitutos materiales e inmateriales, cuya función es la conservación de la memoria colectiva perdida (cf. Nora, 1997).

La obra pictórica de Débora Arango propone descentrar las comprensiones del pasado de las miradas tradicionales de la academia, el Estado y la sociedad civil y en cambio asumir la historia como una sucesión de hechos complejos que se entretajan en tiempos pretéritos, dejando rastros que en la mayoría de casos se tornan difíciles de desentrañar para su comprensión. Rastros con los que el historiador “(...) trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo” (Nora, 1997, p. 33). Su obra, en términos generales, describe algunos antecedentes y experiencias de esos procesos que se han descrito como actos políticos y prácticas sociales, continuas y cotidianas, que signan el trasegar de la vida en Colombia, en donde la forma de pintar, y lo que se pinta, hace parte del aspecto simbólico de una lucha por el poder y el monopolio de la historia, disputas en las que se pretende reconquistar para la posteridad lo que se perdió en las batallas pasadas (Nora, 1997).

La mirada crítica presente en los cuadros de Débora Arango se ha convertido en un lugar excepcional de la memoria. La pintora no respetó las causas y los responsables de aquella primera Violencia colombiana sin temer a las consecuencias; sus cuadros asumen el papel de provocar un debate público y romper con la visión encubridora de la historia oficial, difundida durante décadas por las instituciones de enseñanza y las academias oficialistas, mostrando sin piedad lo que las élites políticas nunca han querido admitir (Schuster, 2011). Esto permite evidenciar, por un lado, que el arte puede tomar espacios anónimos y alternos para denunciar las realidades que se están afrontando en los diversos espacios [cambiar los códigos, los modos de accionar, de mirar] detonando experiencias; y por otra parte que:

(...) Un cuadro es mucho más que eso. Es un objeto y es una imagen. Sin el cuerpo humano, productor y espectador, no serían ninguna de las dos. El cuerpo humano también es lo que es por el objeto y la imagen. Los tres forman una realidad cambiante y fundamental. Para entenderlos es necesario aceptar que el objeto hace parte de un conjunto de materiales que fundan el hogar, y la imagen el resultado de una idea buscando su propio límite (Cardona, 2011, comunicación personal).

Como la misma Débora expresó en algún momento:

Quería no sólo adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente un modelo o un tema cualquiera, sino que también anhelaba crear, combinar; soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada por la inerte exactitud fotográfica de la Escuela Clásica. No sabía a punto

fijo lo que deseaba, pero tenía la impresión de que mi temperamento me impulsaba a buscar movimiento, a romper los rígidos moldes de quietud (El Diario, Medellín, 20 de noviembre de 1939)

La producción de Débora Arango se puede ubicar en varias etapas. La primera fue en la década de los treinta, en la que comenzó sus estudios de arte junto al pintor Eladio Vélez, aunque desde la edad escolar tuvo acercamientos a la pintura. Durante esta época los retratos, paisajes y naturalezas muertas primaban en sus cuadros: *Retrato de mi madre* (1931), *Retrato de mi padre* (1936), *La merienda* (s.f) y *Retrato de Eladio Vélez* (s.f) son algunas de sus piezas más representativas durante dicho periodo que solo duraría un par de años, ya que, al ser una artista inquieta por los colores y el movimiento, no soportó mucho dentro de la escuela de Eladio Vélez, en donde la quietud y las ideas fijas imperaban. Fue así como, a los pocos años, encontró en los frescos de Pedro Nel Gómez un estilo más acorde a sus aspiraciones artísticas, pues las obras de dicho artista lograban mezclar las crudas realidades de los pueblos latinoamericanos con los múltiples colores y formas de los paisajes naturales.

Así pues, entre 1940 y 1950, la crítica religiosa, la denuncia social y la sátira política fueron los temas preferidos de la autora, produciendo una cantidad de obras en las que, a través de diversas formas y técnicas, ponía de manifiesto su forma de concebir la estética y el arte, además de su postura política, no del lado de ningún partido político, sino guiada por los sentimientos que le evocaban cada uno de los sucesos que ocurrían; como expresaría Débora en una de sus frases más memorables: “Yo fui pintando lo que fui viendo”.

4. LA EXPRESIÓN PAGANA Y LA SÁTIRA POLÍTICA EN DÉBORA ARANGO

Se puede decir que aunque la pintora siempre se vio a sí misma como una persona apolítica en el sentido partidista, en muchas de sus obras hace uso de una sátira política impecable, que dirigió su crítica hacia los sistemas unívocos y totalizantes de pensamiento que pretenden organizar las sociedades, como lo han sido las herencias coloniales que, en Latinoamérica, han asumido de manera hipócrita el Estado y la iglesia, con el fin de taxonomizar, segmentar y asignar roles a las mujeres.

En las anteriores pinturas -obras realizadas en la misma década- se puede observar cómo las similitudes en cuanto a temática y técnica resultan evidentes; es más, pareciera que hubiesen sido parte de una secuencia. En ellas, la pintora muestra de manera diestra lo que ella misma denomina como “la expresión

pagana”]; una forma atrevida de conjugar elementos como el desnudo-asociados comúnmente a lo pagano, lo grotesco, lo que no se debe mostrar en público- con objetos como cruces, monjas e iglesias que pertenecen a ese mundo sagrado, pulcro, que está del lado de las buenas costumbres.



Fig. 1. La mística (Débora Arango, 1940).



Fig. 2. La huida del convento (Débora Arango, 1944)

Es esa crítica mordaz a la institución reguladora de la moral, mezclada con cierta culpa social producto del ambiente ultracatólico en el que vivía, lo que dio origen a este tipo de expresiones. En el caso de *La Mística* podemos apreciar a una monja que se acaba de desnudar y que exhibe una pulsera en su mano derecha, objeto no adecuado para una religiosa. La monja está rodeada por unos tulipanes rojos que resaltan en la oscura habitación por su color y sus formas, e invitan, en conjunto con el cuerpo desnudo de la religiosa, a contemplar lo salvaje, una mirada embriagada por el deseo que inspira las formas y los colores que brinda la naturaleza. A espaldas de la monja, una ventana abierta deja ver las luces del atardecer y dos montañas cuyas siluetas son cortadas por la cercha; en contraste, el reloj de la iglesia es un símbolo que recuerda el lugar que esta mujer debe ocupar. Estos dos espacios antagónicos entablan un debate entre lo sagrado y lo profano protagonizado por la figura central: la religiosa, lo que

explica el porqué de su mirada pensativa y el hecho de que aún no ha logrado despojarse totalmente de su hábito.

La misma Débora, en su oficio de pintora y mujer, tenía sus propias contradicciones: su arte era una apuesta libre-liberadora, transgresora e irreverente, pero su contexto social y político era profundamente conservador y católico. Dichas oposiciones se hacen expresas, por ejemplo, durante una entrevista en la que la pintora planteaba: “En alguna ocasión traté de dibujar el rostro casto de una mujer para hacer *La Mística* y contra todas las fuerzas de mi voluntad resultó ser el rostro de una pecadora” (El Diario, 3 de octubre de 1940).

En este mismo sentido, Débora, abrumada por esa mencionada expresión pagana, dibuja a otra mística, que planea su *Huida del convento*. En esta pieza otra mujer desnuda deja caer su hábito mientras mira de reojo el convento que va a dejar. En el fondo, una luz de atardecer ilumina un pasillo por cuyo portón pasan dos religiosas con sus hábitos perfectamente llevados, generando un fuerte contraste entre la mujer desnuda que protagoniza la obra, que alude a lo pecaminoso y execrable, y las santas costumbres de la vida religiosa, que se hacen visibles en los uniformes de las monjas.

Por otra parte, después de El Bogotazo, el clima político del país se vuelve cada vez más denso, las disputas entre conservadores y liberales se agudizan, y la corrupción de las élites políticas es cada vez más latente. Es precisamente en esta época, entre finales de los 40 y principios de los 50, que Débora Arango aplicó mayor ahínco en la sátira política y la denuncia social, motivada por hechos como el golpe de Estado del general Gustavo Rojas Pinilla, la gran influencia que conservadores tan recalcitrantes como Laureano Gómez ejercían sobre la sociedad colombiana y, finalmente, el pacto entre liberales y conservadores, denominado como el Frente Nacional, que, lejos de generar bienestar para el país, contribuyó a perpetuar las redes políticas clientelistas.

Durante este período se distingue *La República*, pintada entre 1953 y 1957, como una de sus obras más emblemáticas. Débora solía recurrir con frecuencia a la representación zoomórfica para hacer alusión a personalidades políticas de la época o a instituciones en concreto; es así como esta pieza, compuesta en la parte superior por una figura animal de aspecto demoníaco que, con una sonrisa abyecta y ojos desorbitados, se impone frente a los demás elementos de la obra denotando, tal vez, el poder que está representando. Además, dicha figura sostiene en sus brazos una paloma blanca con rostro humano, ambos, representaciones de la Iglesia y el Estado, siendo espectadores del acontecimiento de la parte central; a los lados, se observa dos grupos de hombres haciendo una especie de reverencia a la figura de arriba.

En el centro de la obra está sucediendo el crimen que acapara la atención de los demás personajes: los bovinos expectantes están arropados con la bandera de Colombia, visualizando como dos gallinazos engullen a una mujer flaca, desnuda y desnutrida: La República.



Fig. 3. La república (Débora Arango, 1950-1953)

*A MODO DE CONCLUSIÓN: APUNTES PARA UNA REFLEXIÓN (IN)DISCIPLINAR
DESDE LAS “OTRAS” ESTÉTICAS Y NARRATIVAS DISIDENTES.*

Los debates actuales de las ciencias sociales sobre la cultura, el poder y la sociedad latinoamericana han generado dinámicas de ampliación de los referentes, tanto teóricos como metodológicos, a la hora de aprehender la realidad. En este sentido, en el ámbito de los procesos de formación y de investigación, como

desde el lugar de enunciación de quien escribe estas líneas, se hace cada vez más indispensable tener espacios y escenarios de discusión y de investigación ajustados a las necesidades de una formación integral, que genere diálogos inter y transdisciplinarios, que permitan tener mejores herramientas para construir y aportar nuevos conocimientos y mejorar los existentes respecto a las formas, modelos y expresiones de todo aquello circundante a las estructuras de poder y sujetos de lo político.

Es así que la realización de este artículo parte de un hecho simple, pero no por ello menos importante: la necesidad de revisar la óptica desde la cual se está pensando la sociedad, el poder, la cultura y el sujeto político latinoamericano. De ahí que se haya pretendido realizar un acercamiento provisional a los momentos y necesidades históricas, políticas y relacionales del pasado reciente colombiano, desde escenarios de enunciación y reflexión que no son tradicionales a dicho análisis. Uno de dichos lugares heterodoxos es el arte, particularmente el pictórico y sus imágenes, el cual sirve como documento histórico para el análisis cultural, social y político del mismo rango que las producciones escritas y con mayor sensibilidad por los acontecimientos y sujetos que estas han puesto en imágenes y visualizaciones que pueden extenderse al espacio público, donde ejercen un poder político dentro de contextos históricos y sociales definidos. Leer las imágenes como partes integrales de discursos específicos de poder, consiguiendo informaciones sobre su producción, interpretando los textos que las acompañaron y buscando huellas escritas u orales acerca de su apropiación y usos sociopolíticos, puede mostrar comprensiones sobre las problemáticas de nuestras sociedades que suelen pasar inadvertidas.

En este sentido, desarrollar la reflexión propuesta fue una oportunidad para buscar y aplicar nuevos métodos hermenéuticos que en un futuro sirvan en la práctica del análisis social, cultural y político. Particularmente, abordar la obra pictórica de Débora Arango se acerca a una propuesta de praxis política seguida por muchos de los artistas latinoamericanos más comprometidos con su *ser/sujeto político*, los cuales, como lo hiciera la pintora antioqueña, a partir de la práctica de una forma estética de disenso, generaron profundas reflexiones frente al debate y las luchas en torno a lo público, lo común, el poder, el cuerpo y su significación; dichos artistas mostraron que hay posibilidades de pensar las relaciones políticas y la vida con otros desde una matriz que no sea la de la dominación del hombre por el hombre. Además, se abre la posibilidad de pensar en un arte que trasciende e interpela a la sociedad, reivindicando la idea de que lo importante no es solamente hacer una obra de arte, sino lo que

se puede generar a partir de estas comprensiones de lugares, hechos y sujetos que protagonizan determinado momento histórico.

Así, a través de las comprensiones que se pudieron aprehender y desaprender en este acercamiento inicial a la obra pictórica de Débora Arango, en tanto propuesta de estética decolonial, es posible ayudar a comprender en un futuro algunos de los rasgos más oscuros del *país político* y el *país nacional*, fuente de muchas de las realidades actuales que pueden verse reflejadas en estructuras cognitivas y prácticas políticas que aún pretenden limitar la vida de los colombianos a identidades unívocas y homogéneas, a lo sumo dicotómicas, al mejor estilo de Carl Schmitt: *amigo/enemigo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Arcos-Palma, R. (2008). *Jacques Rancière: Estética, ética y política*. Ponencia presentada en el II Congreso Colombiano de Filosofía, Cartagena, Bolívar. Recuperado de: <http://esferapublica.org/arcospalma.pdf>.
2. Banco de la República & Museo de Arte Moderno. (1984). Débora Arango. Exposición Retrospectiva 1937–1984. Bogotá: Banco de la República.
3. Campos Fonseca, S. (2013). *Giro “decolonial” y Estética: algunas consideraciones*. Recuperado de http://salonkritik.net/10-11/2013/04/giro_decolonial_y_estetica_alg.php
4. Gómez, P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales* [recurso electrónico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
5. El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. (20 de noviembre de 1939). *El Diario*. Recuperado de http://publicaciones.banrepultural.org/index.php/boletin_cultural/article/viewFile/3243/3331
6. Lockward, A. (2011). Con la Música por dentro. Una lectura decolonial de la 26ª Bienal de Artes Visuales de Santo Domingo. *Revista Arte por excelencia*, (14) Recuperado de <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-14/con-la-musica-por-dentro-una-lectura-decolonial-de-la-26a-bienal-n>
7. Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(4) 10-25. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021528002>
8. _____. (Mayo, 2012). Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics. Ponencia presentada en BE.BOP 2012 Black Europe Body

Politics Recuperado de <http://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf>.

9. Paredes, D. (Diciembre, 2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 91-98.
10. Rancière, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
11. Schuster, S. (2011). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos*, (37-38), 35-40.