

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 8
DICIEMBRE DE 2022
ISSN 2530-9536
[pp. 3&]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.01

DÉBORA ARANGO, UN REFERENTE DEL EXPRESIONISMO Y EL FEMINISMO EN LA PLÁSTICA COLOMBIANA

DÉBORA ARANGO, A REFERENCE OF EXPRESSIONISM AND FEMINISM IN COLOMBIAN ART

Sandra Patricia Bautista Santos
Universidad de Huelva, España

Resumen

Débora Arango ha sido reconocida como una de las artistas más destacadas en la plástica colombiana del siglo XX. Aunque su obra actualmente es considerada un referente importante de la irrupción de la noción vanguardista en Colombia, entre las décadas de los años 30's y 70's en las que fue gestada la parte más significativa de su producción, paradójicamente fue condenada a la invisibilidad y censura. Debido, por un lado, al enfoque crítico e incisivo de sus planteamientos frente a aspectos hegemónicos como: la religión, la política y la sociedad; temas y posiciones que no se consideraban propias de una mujer, rebasando convenciones de género y, por otro lado, a su manejo técnico altamente expresionista y trasgresor de los valores academicistas.

En este artículo, se harán mención de algunos aspectos biográficos relevantes, el tratamiento crítico dado a su obra desde su invisibilidad hasta su reconocimiento y asimismo al trasfondo iconográfico y crítico de algunas de sus obras.

Palabras claves: expresionismo, feminismo, crítica, invisibilidad, censura, reconocimiento.

Abstract

Débora Arango has been recognized as one of the most outstanding artists in Colombian art of the 20th century. Although her work is currently considered an important reference point for the emergence of the avant-garde notion in Colombia, between the decades of the 30's and 70's in which the most significant part of her production was gestated, paradoxically she was condemned to invisibility and censorship. Due, on the one hand, to the critical and incisive approach of his approaches to hegemonic aspects such as: religion, politics and society; themes and positions that were not considered typical of a woman, going beyond gender conventions and, on the other hand, her highly expressionist technical management and transgressor of academic values.

In this article, mention will be made of some relevant biographical aspects, the critical treatment given to his work from its invisibility to its recognition and also the iconographic and critical background of some of his works.

Keywords: expressionism, feminism, criticism, invisibility, censorship, recognition.

1. LA HISTORIA DETRÁS DE LA PINTORA DE PINCELADAS SUVERSIVAS

Nacida el 11 de noviembre de 1907 en la ciudad de Medellín, fue la octava hija entre doce hermanos. En 1918 ocurre un primer hecho que marcaría fuertemente su vida y su obra, fue contagiada de un virus palúdico y alojada lejos de su familia, desde ese momento aparece en ella una conciencia acerca de la sensación de censura y exclusión que produce ser portador de una enfermedad. Señaló términos como censura y exclusión que serían relevantes en su obra.

Otro hecho que marcó su personalidad y el enfoque crítico de su obra, fue haber recibido gran parte de su formación con comunidades religiosas: Primero de las hermanas de la Presentación y luego con las Hermanas Salesianas en el Colegio de María Auxiliadora en Medellín, donde bajo la tutoría de la religiosa italiana María Rabaccia, recibió las primeras clases de dibujo y de pintura e inició "*su primera etapa, la de aprendizaje y búsqueda personal*"¹. Veremos luego cómo a pesar que

1. URIBE, Carlos. "Débora Arango Cronología" en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Págs. 77-82.

las bases de su formación fueron con comunidades religiosas parte de su obra en el futuro se orientaría a la crítica y al tratamiento irónico de estas.

En 1932, decide seriamente hacer de la pintura su profesión, recibe clases con el artista Eladio Vélez y al siguiente año “*continúa sus clases de pintura en el Instituto de Bellas Artes de Medellín*”.² Un hecho relevante acerca de esta entidad, es que daba un trato distinto a hombres y mujeres, pues los talleres estaban separados y de la misma manera los programas y los géneros que se exploraban en ellos, en esta época aún no era permitida la práctica del desnudo para el personal femenino.

Débora adquirió sus conocimientos sobre anatomía, de una manera oculta, beneficiándose de la categoría de estudiantes de medicina de sus hermanos; accedió a libros y algunas cirugías que le permitieron profundizar en el conocimiento de la Figura humana. Para esta época se dieron en el panorama académico colombiano, disputas en torno a la incursión de la mujer en las universidades.

Tres años después, comenzó clases con el maestro Pedro Nel Gómez quien la impulsó a perfeccionar la técnica del desnudo desde la óptica expresionista y le confirió libertad y apoyo a sus intenciones de hacer una obra de carácter crítico, lejana de academicismos y de intenciones decorativas. Gómez quiso fundar el primer taller de desnudo para mujeres y Débora fue la única de las artistas convocadas que no se negó. Este hecho denota que la censura habitaba en la mente de muchas de sus contemporáneas, por tradición moral y religiosa.

La formación en este taller, le supuso a Débora un aporte importante para encontrar el toque crítico que posteriormente ha caracterizado su obra, pues las ideologías de Gómez frente al arte: “*representan el cambio y el compromiso con lo social*”, de forma contraria a la escuela de Vélez que “*representa una teoría y una práctica de la pintura que se compromete más con los valores pictóricos que con las ideas*.”³

Así, no solo la artista incursionó libremente en el género del desnudo, sino que también se hizo más consciente de las posibilidades críticas de la expresión pictórica. En 1938 decidió continuar su camino sola, abandonó el taller de Gómez y comenzó a trabajar por su propia cuenta.

2. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Pág.78.

3. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág. 21.

Acompañada de sus condiscípulos Carlos Correa y Rafael Sáenz, se dedica a recorrer la ciudad y sus alrededores, pintando y tomando apuntes de las escenas más patéticas que la vivencia de la modernidad deja en la urbe. Viaja a Cartagena, vía Puerto Berrio, acompañando a su madre que necesita de un clima más seco para su salud. Allí elabora cuadros de gran factura como “Braceros”, “Hermanas de la caridad”, “Alrededores de Cartagena” y “El placer”, entre otros, que inician su etapa de denuncia social.⁴

Además, interesada en aquellas imágenes y escenas censuradas en la vida urbana, aprovechó que su hermano Tulio era médico del manicomio municipal para pasar horas allí observando y extrayendo imágenes del comportamiento de los personajes recluidos en este centro. Desde aquí, afirmaba su interés por consignar en su obra, manifestaciones emocionales como la locura, la incoherencia, la enajenación mental. Pues en constantes ocasiones señalaba que no tenía interés por reproducir una imagen humana que exaltara los típicos modelos de comportamiento social, repleto de etiquetas, buenas formas y normas.

Un año después falleció su madre y Débora se dedicó a divulgar su obra, participó en la exposición de *Artistas profesionales* realizada en el club la Unión de Medellín, protagonizando su primera polémica, por haber presentado dos desnudos titulados: *Cantarina de la rosa y la amiga*.

En 1942 la cadena de escándalos protagonizada por esta, continuó cuando en la edición Nro. 2 de la Revista Municipal de Medellín, fue publicada gran parte de su obra que generó malestar en la iglesia y en las clases conservadoras que vieron:

En sus desnudos una afrenta contra la imagen del arzobispo García Benítez, quien aparece en la misma edición saludando a la ciudad, y ante todo por la inclusión de La indulgencia (o El obispo), una acuarela que muestra a una mujer arrodillada besando el anillo de un obispo en la procesión, ante las miradas morbosas de los acólitos y seminaristas. Este incidente lleva a la curia, con el arzobispo García Benítez a la cabeza a entablar querrela en el consejo de la ciudad, donde sus protestas lograron la confiscación de la edición.⁵

De aquí en adelante, vino un largo período de censura y ocultamiento para la obra de esta artista. En 1947 realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas artes de la ciudad de México, en el paso por este país fue influida por “*el estilo y color*

4. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Pág.79.

5.URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Págs. 80 – 82.

de Orozco” y “la obra de José Guadalupe Posada, con su imaginario visceral de la muerte”⁶.

A su regreso a Colombia y después de ser de nuevo sometida a fuertes críticas en el *Salón de artistas antioqueños* de 1949 se encerró en Casablanca la hacienda de sus padres y tomó la decisión de no volver a exponer sus obras. Un aspecto interesante, es cómo mientras Débora abandonaba su interés por hacer visible sus obras en el circuito artístico, en el mundo intelectual algunas autoras empezaban a someter el concepto de género a una crítica minuciosa como Simone de Beauvoir quien ese año escribió *El segundo sexo*.

En 1954 estudió en la academia San Fernando de Madrid, al año siguiente expuso algunas de sus obras en el Instituto de Cultura Hispánica pero aunque fue bien recibida por la crítica y por el público “*inexplicablemente la exposición es clausurada al día siguiente de inaugurada por orden del gobierno del general Francisco Franco*”⁷. Ese hecho, le generó una nueva frustración y motivó su regreso a Colombia.

Después de casi 20 años de ocultamiento en 1974 su obra fue incluida en la exposición *Arte y Política* bajo la curaduría de Eduardo Serrano, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, al año siguiente la Biblioteca Pública Piloto de Medellín organizó su primera retrospectiva compuesta por más o menos 100 obras, bajo la curaduría de Dora Ramírez, Darío Ruiz Gómez y Elkin Mesa.

En los años siguientes, participó en algunas exposiciones colectivas como: *La pintura a través de la mujer en Antioquia* organizada por el Museo Zea de Medellín en 1977, *Historia de la Acuarela en Antioquia* organizada por la sala de arte de Turantioquia en 1979, *El Arte en Antioquia y la Década de los Setenta* por el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1980, *Diez Maestros Antioqueños* por Cámara de Comercio de Medellín en 1981. En 1984 llegan los reconocimientos: Le es concedido por su obra el primer premio de Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia de las Artes y las Letras. De igual forma:

*El Museo de Arte Moderno de Medellín realiza una gran exposición retrospectiva (1934-1977), bajo la curaduría de Alberto Sierra, donde se exhiben temáticamente 240 óleos y acuarelas, la mayoría de ellos inéditos. De manera paralela se publica un catálogo documental que da cuenta de su vida artística, narrada por diarios y revistas a lo largo de este siglo.*⁸

6. Ibidem

7. Ibidem

8. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Págs. 80 – 89.

En 1986, donó 233 obras a la colección permanente de esta institución. En 1987 su obra se hizo visible en el escenario del Salón Nacional de Artistas en su XXXI Edición, donde se realizó una pequeña exposición en su homenaje. En 1991 el Museo de Arte Moderno de Medellín, realizó otra de las exposiciones retrospectivas más importantes sobre la obra de esta artista, fue la denominada: *Cuatro temas en la obra de Débora Arango: el desnudo, la religión, la política y la denuncia social*, bajo la curaduría de Jesús Gaviria, también la exposición *Óleos y Acuarelas* en el Concejo de Medellín. De igual forma la alcaldía de Medellín la condecora con la medalla al mérito Porfirio Barba Jacob.

En los años posteriores los reconocimientos siguieron: en 1992 fue invitada a formar parte de la representación colombiana en la exposición *América: la novia del sol* organizada por Museo de Bellas Artes de Amberes en Bélgica en el marco del quinto centenario del descubrimiento de América. En 1993 recibió otra medalla al mérito concedida por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Santafé de Bogotá, además protagonizó otra exposición retrospectiva en su homenaje realizada por la Universidad de Antioquia.

En 1994 continuó la itinerancia nacional de la exposición *Cuatro temas en la obra de Débora Arango: el desnudo, la religión, la política y la denuncia social*, en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe del Departamento de Antioquia, en el Teatro Amira de la Rosa en Barranquilla, en el Museo de Arte Moderno en Cartagena, y en el Museo Bolivariano de arte contemporáneo en Santa Marta. Por otro lado, fue incluida en la exposición *Cincuenta años de Pintura y Escultura en Antioquia* organizada por El Museo de Arte Moderno de Medellín y la Compañía Suramericana de Seguros.

Al siguiente año, esta misma compañía patrocinó en su homenaje la exposición *La Virtud del Valor* bajo la curaduría de Alberto Sierra y culminó la itinerancia de *Cuatro temas en la obra de Débora Arango* en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga y el Museo de Arte Moderno de Medellín y recibió “la Medalla “Gerardo Arellano”, máximo galardón del ministerio de Educación” por considerar su obra como un importante aporte crítico y testimonio visual de la historia Colombiana de la última mitad del siglo XX, también le conceden el título:

*Honoris Causa en Artes y Letras de la Universidad de Antioquia; la medalla 75 Años Mejoras Públicas de Envigado; la medalla Ciudad de Envigado; y la medalla Alcaldía de Medellín, de parte de los respectivos alcaldes municipales”*⁹.

9. URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en Débora Arango: Exposición Retrospectiva, Op. Cit. Págs. 80 – 92.

En esa misma fecha se abrieron las muestras “*Bañistas y paseantes*” y “*Débora: reportera de la ciudad*” en el Museo de Arte Moderno de Medellín, para continuar esta cadena de reconocimientos en 1996 la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, área cultural del Banco de la República, realizó la exposición retrospectiva más importante de esta artista compuesta por 269 obras, esta muestra desarrolló una intensa itinerancia por las distintas sucursales de este banco en el país.

Para finalizar este breve recorrido biográfico destaco la siguiente frase con la que Aliria Mejía Osorio Directora de Gestión para la Cultura Municipio de Envigado se refería acerca de la repercusión cultural que tuvo esta artista en sus últimos años de vida, exclamando: “*recibió todas las condecoraciones que este país ha creado para exaltar a sus conciudadanos.*”¹⁰

Concluyo el análisis y aludo a los reconocimientos que le fueron otorgados en sus últimos años de vida: En el año 2000 el Premio al Colombiano Ejemplar, en el 2001 Premio Antioqueña de Oro, en el 2003 Orden de Boyacá grado Comendador, en el 2004 Orden de la Democracia José Félix Restrepo, Consejo Sabaneta. Débora murió el 4 de diciembre de 2005 a los 98 años de edad producto de una neumonía, en el municipio de Envigado. En el siguiente apartado me concentro en la dimensión crítica de su obra, las transformaciones y la repercusión que esta alcanzó desde el punto de vista historiográfico.

II. SU OBRA Y LOS DISCURSOS CONTRAHEGEMONICOS

A continuación, se presenta un análisis interpretativo de las obras más relevantes abordando como línea estructural estos ámbitos: desnudo femenino, la política y la religión que vendrían a ser fundamentales en la producción de Débora Arango.

III. Cuerpo femenino ¿subversión?

Con *Bailarina en descanso* (Figura 1) en 1939, nos encontramos con uno de los primeros desnudos pintados por Débora, el cuerpo en reposo de la chica ocupa casi en totalidad el lienzo horizontal, en el fondo un escenario difuso, adornado con algunas flores y un telón rojo de fondo, donde aparece otro cuerpo femenino sin cabeza en una postura que evoca la búsqueda de equilibrio. Por otra parte, la mujer en descanso protagonista de la imagen tiene una mirada perdida, distraída, entregada a su pensamiento.

10. MEJÍA OSORIO, Aliria. “Débora Arango” en Área cultural del Municipio de Envigado. Recuperada de <http://www.envigado.gov.co/docs/personajes/BibliogDeboraArangoPerez.pdf>. Fecha de consulta: enero 12 de 2021.

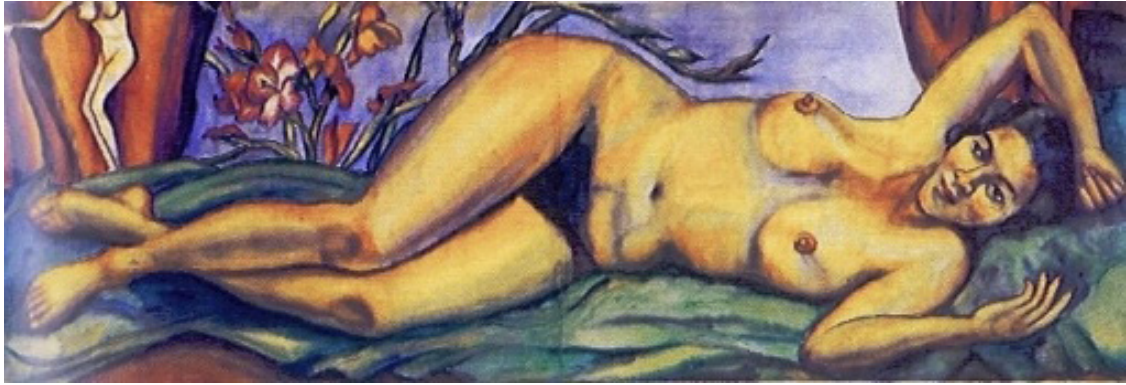


Figura 1. Débora Arango, “Bailarina en descanso”, Acuarela, (65x196cms), 1939 Museo de Arte Moderno de Medellín.

El historiador Álvaro Robayo en su libro *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano* publicado en el año 2001, ha señalado que los desnudos de Débora podrían estar divididos en dos fases: la primera conformada por “representaciones de mujeres hermosas presas de alguna ensoñación” y la segunda por mujeres “vulgares” y de “formas exageradas” que “miran al espectador con descaro, en gesto de abierta invitación.”¹¹

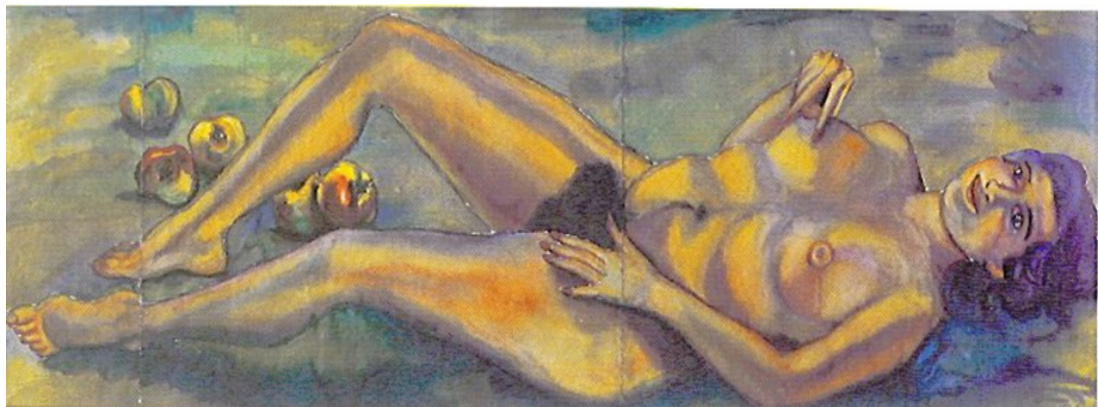


Figura 2. Débora Arango, “Manzanas en el paraíso”, Acuarela, (57x181cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

En la primera fase, Robayo clasifica: a *bailarina en descanso* junto a otras obras como: *Manzanas en el paraíso* (Figura 2), *Contrastes*, *Montañas*, *Mujer sentada mirando de frente*, *Mujer sentada con jarra*, *La amiga*, *Meditando la fuga*, *La huída del convento* y *La colegiala*. Las que describe como: “Acuarelas en las que las flores, la vegetación y el marco de paisaje acompañan a la Figura principal”¹². Aunque

11. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*, Bogotá, Uniandes, 2001, Pág. 29.

12. Ibidem

desde esta definición podemos encontrar elementos similares a una composición tradicional, tenemos que aclarar que su particularidad está en la actitud que se le imprime a dicha Figura principal. Con respecto a lo cual Robayo sostiene que:

Para captar la calidad de estos cuadros es necesario acceder a lo que insinúan: pese a ser desnudos representan a mujeres “decentes” que se han sometido al estricto comportamiento que de ellas exige la sociedad. Obedeciendo a estas presiones, se han visto obligadas a negar la fuerza de su sexualidad. El intento no ha sido del todo exitoso, pues aunque dicha fuerza no las ha llevado a incurrir en prácticas vedadas – se hallan siempre solas, lejos de cualquier compañero-, no les ha sido posible alejarlos de sus pensamientos y sus deseos.¹³

Desde esta interpretación de Robayo, al parecer las connotaciones mismas que desprende el concepto de la decencia son el origen del sometimiento. La mujer representada aunque descansa yacente, acaricia sutilmente con una mano su pezón y la otra la acerca tímidamente a su vagina demostrando un cierto pudor que sugiere represión; su mirada relajada pero entregada a sus pensamientos, nos hace pensar que a pesar de desear sentir placer, su mismo interior la limita, aunque también nos abre la duda de si va traspasar estos límites y entregarse al auto placer.

De igual forma, es importante señalar que la combinación entre mujer, manzana y paraíso que nos propone el título de esta obra podría evocar a una especie de Eva, que no se come la manzana, es decir una imagen de mujer decente como plantea Robayo, que nos refleja claramente la posición de la artista frente a la visión moralista en la época.

El placer era un tema tabú en la sociedad colombiana de 1940 y según Robayo en cierta manera Débora estaba empezando a ser consciente de “*la opresión sexual que la cultura de su tiempo ejercía sobre su género*”¹⁴.



Figura 3. Débora Arango, “Meditando la fuga”, Acuarela, (97x95cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín

13. Ibidem

14. Ibidem

Otro de los ejemplos que señala el autor es *Meditando la fuga* (Figura 3) en esta pintura encontramos a una chica semidesnuda con la mirada dirigida a un paisaje (el cual sería una alegoría del mundo exterior visto desde la reclusión).

Tengamos en cuenta que la imagen de mujer mirando al exterior fue frecuentemente usada en la iconografía femenina desde el siglo XIX, especialmente pintada por hombres, y se convertiría en una de las alegorías que encontró el feminismo para detectar la represión en la que había permanecido el género femenino. Por ejemplo la historiadora María Dolores Bastida de la Calle en un texto titulado *La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en pintura e ilustración* hace análisis de la imagen de la mujer mirando por la ventana refiriéndose a: “*La ventana, como metáfora que definía a la mujer, como signo de contención*” que “*reiteraba el carácter de interior de un espacio femenino preservado de luchas y confusiones en el mundo exterior*”.¹⁵

Por otro lado en *huida del convento*, luce completamente desnuda y aunque ya ha tomado la decisión y ha ejecutado la fuga, su mirada está dirigida al suelo en una actitud que revela, cierta vergüenza y abatimiento.

Igualmente pensemos que en obras como: *Meditando la fuga*, *Manzanas en el paraíso* y especialmente *Montañas*, el paisaje adquiere una connotación simbólica, no es solo el espacio que ocupa el cuerpo, sino más bien es el espacio social que el cuerpo femenino ocupa.

En *Meditando la fuga* es una alegoría del espacio físico que deseaba conquistar el cuerpo femenino y en el caso de *Montañas* sería la manera de simbolizar dicha conquista donde el interior y el exterior de ese cuerpo confluyen, lugar no hay límites ni reclusión, donde el cuerpo femenino se funde con el espacio y no existe un adentro o un afuera. Esta intención se puede interpretar en esta frase de la artista: “*el desnudo es un paisaje de carne*.”¹⁶

Hago relevancia de la obra *montañas*, porque con ella Débora, fue protagonista de su primera censura en el circuito artístico colombiano. Según la prensa: Se tildó de “pornográfica” y a la artista, además de “subversiva”, “lujuriosa” e ignorante de la anatomía”, fue acusada paralelamente de inmoralidad y falta de destreza técnica.

15. BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores. “La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en pintura e ilustración” En Revista *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, H.” del Arte, 1994, Pág. 298.

16. GONZALÉZ, Beatriz. “Reacondicionamiento crítico de Débora Arango”. En A. Sierra & P. Gómez (Eds.), *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág.60.

Paradójicamente vemos, casi 50 años después, que autores como Robayo, la interpretaran de forma contraria, como un símbolo de la represión a la que la mujer estaba sometida en esa época. Las mujeres retratadas por Débora en esta fase, aún dejaban primar sus prejuicios, aunque deseaban salir de aquel marco de flores y ornamentos. El marco social propicio de la mujer decente y la pintora tradicional.

Desde esta poética entre la decencia y la represión sexual, hay que subrayar la obra *La mística*, de la que la artista en constantes ocasiones comentó que le supuso un conflicto. Veamos la declaración de la artista: “*En una ocasión traté de dibujar el rostro de una mujer para hacer La mística y contra toda la fuerza de mi voluntad, resulto ser el rostro de una pecadora.*”¹⁷

Además el significado que produce el contraste entre la imagen desnuda de *La mística* albergada dentro de un espacio interior, con el espacio exterior reflejado por la ventana donde destaca una iglesia. Denota que a pesar del esfuerzo de esta mujer por encontrar su propio misticismo, el poder de la iglesia influía su intimidad tanto; en el espacio público como, en el espacio privado.

Igualmente, esta mezcla entre adentro y afuera, pureza y pecado se evidencia en una de sus primeras obras *Colegiala* sobre la cual Santiago Londoño afirmó:

La colegiala no es aquí la niña ingenua e inconsciente de sí misma: es de “naturaleza escueta y palpitante, como escribió un comentarista de la época: ‘En los Ojos de esa niña con brotes de adulta, se encuentra una pasión, una historia, una aventura entre tilos discretos y soles amables que ha hecho de su corazón un depósito de recuerdos y emociones’”¹⁸

Pero una de las cuestiones más interesantes de esta obra, es que como señalo Guillermo Pérez La Rotta en un ensayo titulado *Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango*:

La colegiala puede ser un autorretrato de Débora, con lo cual entramos en un nuevo desdoblamiento de los reflejos que estaban en juego anteriormente. Ahora se trata de ella misma, recatada y caminando para dejar atrás a unas

17- LONDOÑO, Santiago. “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango” en *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 4, Vol. XXII , 1985. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2021.

18. LONDOÑO, Santiago. “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango” en *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 4, Vol. XXII , 1985. Op. Cit. (s/p).

*muchachas que aparecen de perfil. Es como si ella misma estuviera también en la actitud de los otros cuadros de mujeres, y al mismo tiempo mirara a la colegiala que fue, y a la mujer que pinta, que se superponen en gestualidad, y bajo el espacio pictórico reflexivo, a las otras modelos junto con su drama, porque se ha visto en ellas pero a la vez se diferencia de ellas, como si Débora creara una Visibilidad que va de ella hacia otras mujeres, encadenando revelaciones críticas sobre la sociedad.*¹⁹

Ahora me referiré a la segunda clasificación de Robayo, con obras como *Estudio*, *Adolescencia*, *Cantarina de la rosa*, *El placer*, *Abandono*, *Amanecer*, *Amargada*, *Trata de blancas* y *Justicia* en las que la artista parecía más consciente de la capacidad de provocación de sus obras. Según Robayo las mujeres pertenecientes a este grupo:

*Son vulgares, sus formas exageradas. Unas miran al espectador con descaro en gesto de abierta invitación; otras, reducido su cuerpo simple instrumento sexual, parecen haber perdido cualquier posibilidad de realización personal distinta de la prostitución. Aquí Débora denuncia de manera directa los estragos que produce la represión de una fuerza natural- la sexualidad- y la degradación de la mujer cuando forzada por una sociedad que le niega otras salidas, debe comerciar con su cuerpo.*²⁰

En *Adolescencia* es una mujer púber la que se exhibe, pero una de sus particularidades es que su figura está en posición invertida al sentido del lienzo. Esta mujer no observa al espectador pero muestra su cuerpo desnudo sin recato, en su mano derecha porta una rosa roja que reposa justo sobre su sexo (como alegoría a su sexualidad joven, fresca, recién florecida y fértil), mientras un fondo oscuro la envuelve, aquí ya no observamos escenario natural en el fondo como en las pinturas del primer grupo, ahora es el cuerpo el que ocupa el protagonismo.

Por otro lado, en *Estudio* (Figura 4) encontramos una mujer voluptuosa, al parecer de edad madura que sin pudor se exhibe, fija la mirada y sonríe desvergonzadamente con sus labios rojos, ocupando casi en totalidad el espacio pictórico.

Al contrario de los primeros desnudos ahora pone ante los ojos de los espectadores, una mujer que alude directamente con su mirada al espectador, incluso parece que

19. PÉREZ LA ROTTA, Guillermo. “Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango” publicada el jueves, 24 de Febrero de 2021. Recuperado de http://culturayfilosofia.blogspot.com.es/2011/02/revelaciones-mundanas-en-la-pintura-de_24.html. Fecha de consulta: Noviembre 12 de 2011.

20. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op.cit. Pág. 30.

la tuviera clavada en él. No es aquella visión de la mujer tímida y reservada a la que el público estaba acostumbrado a ver; ni mucho menos la tradicional musa pintada por la mano de algún artista masculino. Según Patricia Gómez y Alberto Sierra la novedad de estas obras, está en la intención de la artista ya que en ellas:

Es siempre una mujer quien nos mira desde el lienzo. Esto es nuevo; nos mira. Es una mujer que piensa y siente como una mujer que nos mira. Este mirar de mujer a través de ojos de mujer fue su gran delito pues la transgresión se convierte en agresión. Sus mujeres adquieren una realidad de vida íntima que apunta hacia una libertad y emancipación, tanto intelectual como sexual, hasta entonces no representada en el arte colombiano.²¹

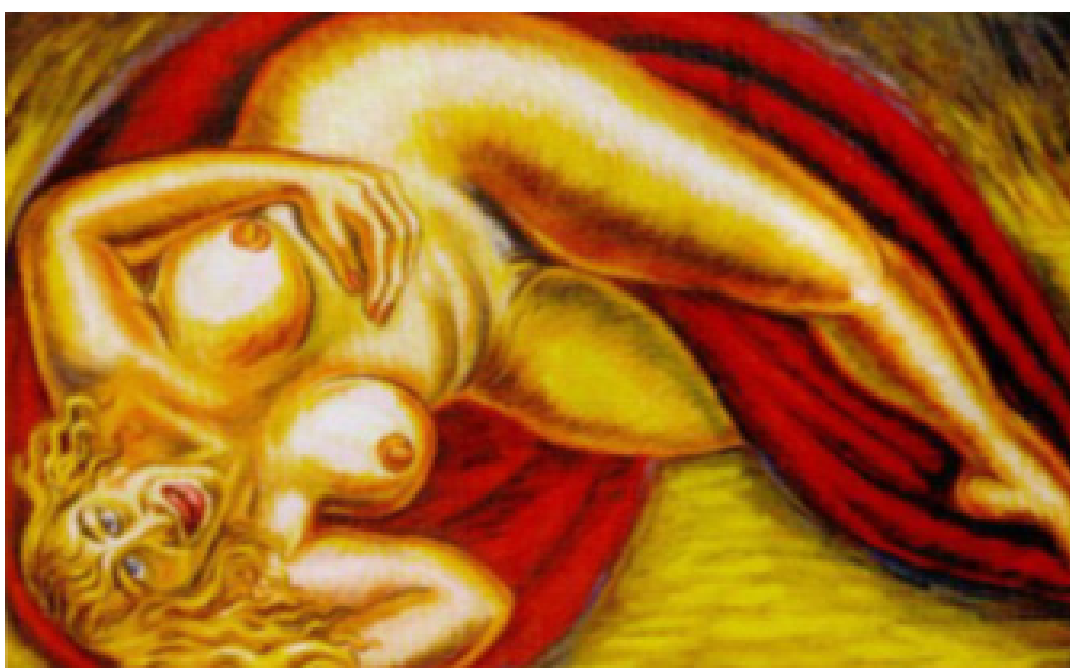


Figura 4 Débora Arango, “Estudio”, Acuarela, (94x66 cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

Ahora, nos basamos en la siguiente interrogante que expuso Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historias de arte* para remitirnos de nuevo a la respuesta censurante y el impacto social generado por estas obras, de cual hablé en los apartados anteriores: “¿Qué ocurre cuando es el personaje femenino el que mira franca y abiertamente? ¿Qué significa en una sociedad patriarcal la imagen de una mujer que mira?” (...) “hay algo potencialmente peligroso y transgresor en la mirada femenina”²²

21. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pág. 36.

22. MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2003, Pág. 208.

Aplicando esta reflexión a la recepción de la obra de Débora, está claro que cuando las mujeres que retrató miraron al espectador, trasgredieron sus criterios conservadores. Aunque en verdad lo que más trasgredió fue el hecho que una mujer artista fuera quien planteara su forma de ver y percibir la realidad de su género. Así, una vez fue visible la mirada de las mujeres que representaba, su autora fue condenada a la invisibilidad.

Abandonemos por un momento este punto y concentrémonos en la alusión a la prostitución a la que se refiere Robayo que se empieza a reflejar en pinturas como: *Amanecer*, *Amargada*, *Trata de blancas y Justicia*.

En primer lugar, vale la pena destacar que una de las particularidades de algunas de estas obras es que aparece la presencia masculina como símbolo de control y poder patriarcal. En obras como *Amargada* y *Amanecer* la prostituta esta puesta en escena presentando su cotidianidad dentro del prostíbulo. En ambas imágenes la mujer, luce cansada después de la noche, sus rasgos fuertes y su mirada triste se mezclan con la oscuridad del ambiente. Parece ser consciente de ser observada. En *Amargada* mira con impotencia al espectador, no sonríe, ni provoca, solo mira y refleja su estado. En *Amanecer* está sumergida en las sensaciones producidas por el alcohol y del cansancio.

Otra obra de este grupo en la que vale la pena centrar la atención es *El retorno*, en la cual la mujer que ocupa el centro de la imagen aparece apenas cubierta por un abrigo verde, su semidesnudez junto al grupo de hombres y el hecho que estos transiten en dirección opuesta a la suya, sugiere su relación con el mundo de la prostitución. Al parecer la escena narra el final de la jornada donde esta retorna a la vida fuera del prostíbulo.

Con respecto a la intención simbólica de los elementos compositivos de esta obra, quiero destacar el paralelo que Guillermo Pérez La Rotta estableció entre esta y *la colegiala*. En primer lugar la posición central que ambas mujeres ocupan en el lienzo, luego su apariencia: mientras en *la colegiala* “*parece muy bien vestida con una blusa que llega hasta el cuello*” reflejando la presunta decencia de la mujer en la sociedad, en *el retorno* “*Está vestida a medias*” con una expresión melancólica rodeada de una atmósfera oscura y rodeada por hombres señalando su oficio²³.

Resulta interesante pensar que la presencia masculina en sus obras está relacionada con la mujer considerada como indecente y no con la decente que en esta obra y

23. PÉREZ LA ROTTA, Guillermo. “Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango” publicada el jueves, 24 de Febrero de 2021. Recuperado de http://culturayfilosofia.blogspot.com.es/2011/02/revelaciones-mundanas-en-la-pintura-de_24.html. Fecha de consulta: Noviembre 12 de 2011.

en otras a las que me referí anteriormente según el planteamiento de Robayo están condenadas a la soledad.



Figura 5. Débora Arango, “Justicia”, Oleo sobre lienzo, (109x 122 cms), 1944, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Pero sin lugar a dudas una de sus obras más controvertidas sobre esta temática fue *Justicia* (Figura 5), en ella aborda el tema de la prostitución y con este la doble moral en torno al sexo y al poder. La descripción que Robayo hace al respecto, dice:

Dos guardas se han apoderado de una pobre prostituta y cada uno la agarra de un brazo. Los cuerpos de los hombres, definidos por gruesas pinceladas oscuras que conforman grandes masas, aprisionan a la mujer. Ambos sonríen con lujuriosa avidez y sostienen sendos garrotes, muy delgados para ser barrotes de policía, pero precisos como símbolos fálicos o falos erectos, como sucede con el de la derecha. Arriba y al fondo, un burócrata del aparato de justicia, que tal vez teclea la máquina de escribir, justifica con su insistencia el asalto. Las narices y viseras de cachucha de los tres hombres, que cercan completamente la mujer, recuerdan los picos de aves de rapiña cuando se abaten sobre su presa. Ella, con su colorida Figura de blusa roja descotada; senos de donde brotan inmensos pezones y una falda azul que se ciñe en la entrepierna, llena

*el centro del cuadro sin dejar dudas en cuanto al oficio que desempeña. Su rostro irregular, de rasgos anchos, revela a una mujer humilde acostumbrada al maltrato. Ha bajado la mirada en un gesto de resignación, probablemente porque ha pasado por esta misma experiencia en otras ocasiones. El fondo, en tonos grises oscuros, representa el sitio donde se imparte la justicia, un lugar más kafkiano que real. El cuadro muestra, en síntesis, la realidad de la justicia de los hombres cuando se imparte sobre las mujeres.*²⁴

Refleja la corrupción de los agentes de la ley quiénes las persiguen y, a la vez, son sus mayores consumidores, paradójicamente bajo la doble moral, se esconden y censuran. Otra cuestión que Robayo destaca sobre la obra *Justicia* es el funcionamiento de las instituciones políticas como espacios controlados por los hombres y cómo ellos a su vez utilizan este poder para el control y el sometimiento de las mujeres. Para este autor:

*Las mujeres de Débora Arango viven en un mundo que no les es propio. Pertenece a los varones que por esos años, son los únicos con plenos derechos políticos y civiles. Ellas dependen de los hombres tanto en lo afectivo como en lo psicológico; en lo material como en lo legal.*²⁵

Otro ejemplo de ello es la pintura titulada *Frine* o *trata de blancas* en la que una mujer semidesnuda rodeada de hombres es el foco de la mirada, ella oculta su sexo bajo una manta blanca, mientras uno de aquellos hombres intenta quitársela. De nuevo aquí la presencia masculina intenta ejercer su poder sobre ella y la mujer utiliza su cuerpo como elemento de fuerza y como medio de sustento. *Frine* representa el poder del erotismo. Donde paradójicamente La belleza es su salvación y su condena.

Condena que se evidencia en la obra *Esquizofrenia en la cárcel*, la mujer presente aquí nos refleja, la furia y la angustia que le genera la reclusión. Su cuerpo ocupa el centro y casi toda la totalidad del lienzo, su expresión se impone y aterra, pero sin duda uno de los elementos más llamativos e interesantes de esta composición es el escenario que rodea al personaje, una habitación sombría decorada con desnudos femeninos donde parecen querer exhibirse. Estos elementos constituyen una irónica relación del cuerpo de la mujer reclusa. Lo que nos hace pensar que el cuerpo femenino es visible como objeto de seducción y consumo pero su

24. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Pág. 30.

25. *Ibidem*

sexualidad es clandestina y condenada, de manera similar a la Justicia es un claro ejemplo de la doble moral imperante.

Un ejemplo para destacar con respecto a la presencia masculina en este grupo de obras, es la pintura titulada “*Los que entran y los que salen*”, en la que según Ricardo Sánchez: La imagen “*hombres viciosos y grotescos, verdaderamente infames*”²⁶ que esperan agolpados en la puerta de un prostíbulo, los que salen parecen ebrios, desaliñados y cansados y los que entran van trajeados y uno de ellos con el dinero en la mano que ponen evidencia su consumo y poder adquisitivo.

Aunque la imagen femenina no está presente, evoca no solo la presencia femenina dentro de él, sino la ocultación, la sordidez y el consumo en el que se enmarcan estos encuentros. Esta obra también evidencia la presencia pública de la sexualidad masculina y la privada de las prostitutas dentro de estos recintos.

Recordemos que según Robayo, en este grupo de obras de Débora se patentizan estos cuerpos observados y consumidos, ponen en entredicho paradójicamente las censuras y las libertades que desatan y a su vez demuestran la sensación de confusión y angustia que experimentan. De la misma manera, para Patricia Gómez y Alberto Sierra estas imágenes se refieren a “*la sexualización del cuerpo y la pérdida de pudor*” incluso, desde esta intención establecen un paralelo con la obra de Otto Dix, sosteniendo que: “*en ambos, el cuerpo desnudo se “funcionaliza”, se convierte en metáfora y adquiere magnitud narrativa*”²⁷.

Aunque señalan que la diferencia es, que en el caso de Dix como lo señaló Eva Karcher esta, “apunta a la separación del cuerpo como objeto privado y el objeto público a la emancipación como producto de consumo”. Mientras que en el de Débora sostienen que: “*la pérdida del pudor*” en sus desnudos “*abre un espacio de emancipación de la conciencia femenina*”²⁸. Una crítica a los valores hegemónicos como la clasifica Robayo en el título de su libro.

Para concluir la alusión a este grupo recordemos cómo en la primera etapa a la que se refiere Robayo, aparece la imagen de una mujer ideal que esconde deseos

26. SÁNCHEZ, Ricardo. “¿Cómo nos mira Débora Arango?” en Boletín Cultural y Bibliográfico, Biblioteca Luis Ángel Arango. No. 41. Vol. XXXIII. 1996. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol41/bol1-n.htm>. Fecha de consulta: Mayo 18 de 2022.

27. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pàg.30.

28. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pàg.30.

censurables y la segunda nos presenta una mujer deseada pero a la vez censurada por la sociedad. En estos dos planteamientos entendemos cómo su obra se fue concentrando en el cuestionamiento de valores, en esa época adjudicados al sexo femenino como la decencia; demostrando así su fuerza crítica al plantear visiones censuradas de la conducta femenina.

Débora fue la primera artista colombiana que lo hizo en forma consciente. Pretendía generar reacciones, disputa y provocación no solo de la población masculina receptora sino también de la femenina.

IV. Crítica a la religión

Otra etapa relevante en la obra de Débora, es la que representa influencia de la religión en la proliferación de sentidos machistas como: la represión, el pudor femenino y el cumplimiento de conductas correctas impartidas desde los sacramentos. En esta fase analiza el origen de la represión sexual y la marginalidad que experimentaba el género femenino.

En el estudio de estas obras vemos un claro ejemplo de cómo el arte pasó de ser uno de los medios favoritos de la religión para comunicar sus mensajes, a convertirse en uno de sus principales espacios críticos. En este grupo Robayo destaca obras como *La primera comunión*, *Primeras comuniones* (Figura 68) , *Las monjas*, *El cardenal y/o el recreo*, *Levitación* y *La procesión*. Algunas interpretaciones de este autor son:

En la primera comunión tres monjas inmensas con la cara cubierta por la corneta parecen empujar contra la baranda del altar cuatro niñas vestidas de primera comunión que, arrodilladas con coronas de flores y las manos juntas, esperan recibir el sacramento.

Las dos primeras monjas, que carecen de barbilla se inclinan hacia las niñas, la última, hacia arriba cierra la fila y voltea el rostro en dirección a la parte inferior del cuadro, con un dejo de autoridad.

Las niñas de rostros esquemáticos, esbozan una sonrisa tímida de santurronería. Las monjas, las niñas, la baranda cerca del altar, y unas cruces alineadas debajo de esta última forman cuatro franjas en diagonal que constituyen la totalidad de lo representado en el cuadro. El conjunto resulta tan extraño, forzado y seco. Las niñas parecen estar ahí contra su voluntad, presionadas por las monjas. Esto se insinúa en sus sonrisas a mitad de camino entre el artificio y la convención. El fervor auténtico, la espontaneidad, la alegría y la inocencia

*están totalmente ausentes. Y lo que finalmente se impone al espectador es el peso del influjo de las monjas sobre las niñas que pese a su corta edad, no lo aceptan sin reservas.*²⁹

Con respecto a las ideas de Robayo, se observa, que aspectos como la composición, son tratados en forma simbólica por la artista reflejando relaciones de poder.

El primer elemento compositivo que utiliza de esta forma, es la distribución de los personajes y objetos en el espacio, por ejemplo: En la parte superior, el poder de la Religión está representado por las monjas y la apariencia imponente que le dan sus atuendos, en la inferior, el altar y demás símbolos de institución religiosa y en la mitad las niñas a punto de recibir el sacramento, sin ninguna vía de escape, pues están totalmente rodeadas de poder ideológico de dicha institución.

El segundo elemento, es la diagonalidad que refleja la búsqueda de un aparente equilibrio por parte de la religión; las niñas están en la mitad y no son parte del peso solo lo soportan, el peso representa la institución religiosa. Para profundizar más en estas relaciones propuestas por Débora, veamos la descripción que hace Robayo de otra de las obras de la misma serie titulada *Primeras comuniones*. En ella:

Cinco niños y cinco niñas, en atuendos de primera comunión, se ciñen de manera incómoda al desmesurado cuerpo de la religiosa – al centro del cuadro que, por su tamaño, hace que los comulgantes parezcan miniaturescos.

La principal función de la monja parece ser la de separar rigurosamente a los varoncitos de las niñas –a su izquierda los primeros, a su derecha las segundas-. Las dos líneas de niños se organizan en diagonal y las caras de todos son más o menos deformes y contrahechas.

La gran corneta de la hermana, que lanza sus anchas a las rectas en una diagonal opuesta a las formadas por los niños, cierra el grupo en la parte de arriba de modo tajante. La religiosa sostiene en la mano derecha un ramo de flores amarillas- similares a las de las coronas de las niñas- que, más que un símbolo de pureza inocencia, parece más bien uno de poder, como la batuta de un director de orquesta. Los niños llevan en la mano derecha una vela que produce un gran fuego; las niñas, un pequeño ramillete de flores. En esta ocasión, la Figura opresora de la religiosa no solo se impone sobre la voluntad de las pequeñas, sino que además siembra la semilla de la desconfianza entre los sexos, al separar desde tan temprano a los varones de las niñas. Las marcas

29. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Pág. 31.

desfavorables que en ellos deja la educación, las simbolizan los objetos que llevan los pequeños en sus manos. A los niños les corresponde el fuego, con su potencia destructiva y agresora que fácilmente escapa al control de quien lo emplea; a las niñas las flores, hermosas pero débiles, pasivas e indefensas. La educación y los ritos religiosos que enseñan las monjas manejan una simbología que fomenta tendencias indeseables en las funciones que cada uno de los sexos asigna a la cultura machista.³⁰

Desde el análisis de Robayo en esta obra, en forma similar a la anterior, el poder está reflejado en la disposición de los personajes, las conductas repartidas y en el tamaño que jerarquiza dicho poder. Los símbolos están muy claros y Débora tuvo la capacidad de observarlos y sacarlos a luz en este marco temporal.



Figura 6. Débora Arango, “La procesión”, Acuarela, (120x 133cms), 1941, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Sin lugar a dudas, la obra que revela la posición crítica de la artista frente al poder dominante de la religión sobre las conductas del género femenino fue la obra conocida como *La procesión o El obispo* (Figura 6) que como señalé anteriormente,

30. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Pàg.32.

suscitó gran malestar y críticas al ser publicada en el segundo número de la *Revista municipal*. La descripción que sobre ella presenta Robayo expresa:

Se trata de una acuarela de grandes dimensiones, amplios trazos y vivos colores contrastantes, organizados en una composición cuidadosamente estudiada. Una bella mujer de brazos descubiertos, delicada blusa bordada y largas y cuidadas uñas, se arrodilla a besar la mano del obispo, interrumpiendo el curso normal de una procesión. Detrás de ella, varios monaguillos sostienen los objetos de culto con amplias telas blancas que cuelgan enmarcando la hermosa cabeza de la mujer. El prelado, con vistosos ropajes de color púrpura, se inclina ligeramente para recibir el homenaje de la devota. Y todo se define dentro de un vistoso juego de pliegues, telas que caen y encajes llamativos. El conjunto, de ostentosa elocuencia, resulta particularmente atractivo desde la de la primera mirada. La riqueza visual de la propuesta permitiría pensar que el logro artístico de la obra se limita a este efecto seductor y suntuoso. Pero se trata de una falsa impresión. En los extremos superiores del cuadro se asoman rostros de personas de la clase popular. Por encima del hombro del prelado un campesino observa la escena con unos ojos tan intensos que sorprenden al espectador. La indicación es clara: el fasto ritual es una escenificación cuidadosamente planeada para ser vista por los fieles que se dejan conquistar por tanta magnificencia. Si son de clase modesta, mayor será su entusiasmo. En el gesto de la mujer se vislumbra más el deseo de mostrarse y la admiración, que recogimiento o piedad. Su mirada no se cruza con la del obispo, cuyo rostro impacta por su dureza. La mujer tiene todo el atractivo del que carecen el prelado y los tres circunspectos monaguillos de caras largas y facciones ásperas que la rodean por la parte superior. Sin embargo, hay algo común a todos ellos: los ricos encajes de las mangas y las ropas del obispo y los faldones de los acólitos son tan vistosos como los encajes de la blusa de la joven. Ella como toda mujer atractiva, busca seducir, y los bordados de su blusa hacen parte de su estrategia de seducción. La escena muestra que alguien ha caído víctima de dicha estrategia y es muy dicente que sea mujer – y no un hombre- quien en humilde posición de inferioridad, se arrodille a besar el anillo del obispo.³¹

En esta descripción cabe destacar las siguientes relaciones simbólicas a nivel compositivo que representan el poder de la institución religiosa y del género masculino:

En primer lugar, la imagen de la mujer arrodillada aunque aparece en el centro de

31· ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Págs.34-37.

la imagen junto al obispo, refleja sensación de inferioridad a través su conducta, su postura sometida está puesta al servicio de la religión. Su imagen seductora pero decente se dobliga ante al poder del prelado. En segundo lugar, el hecho de que su Figura arrodillada este rodeada solo por hombres, algunos pertenecientes a la institución religiosa y otros no. Los primeros con la función de ser sus guías espirituales quienes adoctrinan su conducta y los segundos quienes disfrutan los beneficios de esta en el mundo doméstico.

Robayo señala que el papel que establecen dichos personajes en la imagen proponen una: “*relación asimétrica*” que: “*nos trae a la mente las consecuencias que trae para la cotidianidad de las mujeres el sucumbir al embrujo de los encantos de la iglesia*”. Para concluir la mención de esta obra cabe destacar que como Robayo señaló: “*La intención crítica de la obra puede parecer discreta en principio pero en realidad es demoledora*”.³²

Propongo recordar el orden de valores que propuso la artista en *Frine y Justicia*, donde la mujer a pesar de funcionar como fuente de seducción es dobligada por el poder masculino, al parecer su belleza y los estereotipados encantos femeninos no son suficientes para contrarrestarlo.

V. Maternidad en la miseria: otra faceta de marginación

En las obras de este grupo, analiza la situación de la mujer en el marco de la pobreza, la carencia económica, es decir, de la realidad social de país.

Robayo sostiene que: “*la pintura de Débora Arango se transforma radicalmente cuando aborda el tema de la pobreza o más exactamente de la miseria extrema*”³³. Ahora se concentra en representar la vida en familia y la maternidad en el marco de esta situación como un reflejo de la realidad social del país. Entre las más conocidas están *Paternidad*, *Maternidad y violencia*, *Patrimonio*, *Madonna del silencio*, *El promesero* y *Los voceadores*.

Según Robayo en *Paternidad* (Figura 7) se presenta la imagen atónita y vulnerable de una familia en condiciones de pobreza. De manera similar a las obras a las que me referí anteriormente, es importante analizar el papel de los personajes dentro de la composición: en este caso la presencia masculina ocupa el centro de la imagen, reflejando su autoridad, el hombre mayor que representa al padre es “*un estoico campesino alargado por el hambre, mira hacia al frente con mirada neutra*” y

32. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Págs.34-37.

33. Ibidem

el niño desnudo: “muestra un vientre hinchado y un sexo lo suficientemente grande como para remitirnos al incierto futuro de sus descendientes”³⁴



Figura 7 Débora Arango, “Paternidad”, Acuarela, (103x 68.5cms), 1944, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Por otro lado, la presencia femenina representada por la madre y la niña, se muestran tímidamente detrás de la Figura masculina, especialmente la madre quien oculta su rostro con una mano, y a diferencia del padre, expresa sus emociones de pena, cansancio y falta de aliento; lo interesante de este asunto es que presenta un contraste de actitudes entre géneros, el masculino inexpresivo y el femenino todo lo contrario. La imagen en general nos refleja una estructura familiar donde la mujer, al tener un papel de menor jerarquía, es una de las mayores afectadas.

Otra de las obras importantes en este grupo es *Patrimonio* en ella según Robayo:

*Un niño y una niña pelean por un poco de leche. Detrás de ellos, varias personas mayores advierten el incidente, impotentes. El hipertrofiado seno de la madre de la niña, forrado en una blusa blanca que deja traslucir un pezón color ocre, subraya el tema del cuadro: la total escasez de un alimento que resulta irremplazable para los pequeños.*³⁵

34. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Pàgs.37-39.

35. Ibidem

En este caso la maternidad se muestra lejos de la imagen ideal. Refleja no solo las condiciones sociales de las clases menos favorecidas sino que presenta como la mujer de alguna forma es doblemente marginada por su sexo y por su posición social. También es de admirar la apariencia lánguida y abandonada de la mujer presentada en esta obra y más descarnadamente en *Maternidad y violencia*, denota que para la artista el estado físico de estos cuerpos simboliza claramente su situación marginal en la sociedad. Con respecto a lo cual Elkin Alberto Mesa señaló:

*“Marcan la presencia de una agresiva Figuración en su obra de pinceladas conducidas a la deformación de lo físico y expresivo, hacia lo patético hasta el agotamiento. Pero, quedan impresas en la ejecución, menos reminiscencias formales, como históricas.”*³⁶



Figura 8 Débora Arango, “Madona del silencio”, Oleo sobre lienzo, (1.38 x 0.92 cms), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín

En estas imágenes, queda registrada la marginalidad que experimenta la mujer colombiana en el marco de la desigualdad social y la violencia. Además, Según Robayo todas estas obras: *“acusar los daños ocasionados por las deficiencias*

36. MESA, Elkin Alberto. “Encuentro con Débora Arango” en *El colombiano* Domingo 7 de Diciembre de 1975. Pág. 1.

*alimenticias y la falta de higiene*³⁷. Un ejemplo contundente de la pobreza es la obra *Madonna del silencio* (Figura 8), en la cual muestra lo grotesco y dramático que es un parto en miseria y la marginalidad.

Robayo sostiene que en estas obras exhibe: “*Las condiciones infrahumanas de miseria*” en una situación tan idealizada como el parto “*para que ésta sea percibida precisamente en cuanto miseria, como un contravalor, es decir como algo intolerable, algo que no debe ser y que la sociedad no debía permitir*”³⁸.

Así, se puede intuir que el objetivo principal de la artista fue: “*sacar a la luz la realidad de la miseria – que los estratos altos de la sociedad frecuentemente procuran o aparentan no ver -, para revelar toda su agresividad con el fin de golpear al espectador y que este no pueda interpretar más el fenómeno de la pobreza como algo natural o inevitable. La intención es como siempre, patentizar el dolor ajeno para conmover y llevar la acción.*”³⁹

VI. Denuncia política

Ahora, vamos a ver cómo después de atravesar esta fase de sensibilidad social, la artista emprendió un proceso de denuncia directa de la clase política. Es interesante destacar que en esta fase, desplazó su interés por la Figura femenina para concentrarse en hacer visible su opinión acerca de los personajes masculinos portadores del poder de la nación.

Así transformó la imagen de íconos de poder patriarcal en animales rastreros y de rapiña para hacer visible el salvajismo y la crudeza que sus ideologías y prácticas políticas han dejado en la sociedad colombiana. Se podría decir que en esta etapa la artista, declara directamente su lucha contra la clase opresora, su arma serán las imágenes y su estrategia la transgresión.

Aquí Débora, se adentra en la estética expresionista y utiliza la deformación como herramienta para Subvertir la autoridad masculina desde la identidad de los políticos, pero en estas obras los lleva al máximo extremo. Recordemos que en obras como: *Justicia, Trata de blancas y Los que entran y los que salen*, nos ofrecía una versión deformada de los personajes masculinos para resaltar, lo grotesco y mórbido de sus intenciones.

37. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Op. cit. Pàg.38.

38. Ibidem

39. Ibidem

En *los derechos de la mujer* (Figura 9), pone de relieve la apariencia fantasmagórica del representante político que resalta en el centro de la composición ocupando una buena parte de esta.



Figura 9. Débora Arango, “Los derechos de la mujer”, Oleo sobre lienzo, (1.38 x 0.92 cms), s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

Sus intenciones se ven aclaradas con la imagen de hombre que aparece tumbado en la parte inferior observando lo que las mujeres seguidoras llevan debajo de sus faldas, mientras estas danzan con un gran entusiasmo bajo dos banderas: la colombiana y la del partido liberal, las cuales se encuentran gravitando en el espacio azul que representa el poder conservador. Esta imagen evidencia la doble moral de la clase política gobernada por hombres y su falso apoyo a los derechos del género femenino.

Por otro lado, en cuanto al uso de animales para representar la clase política, Alberto Sierra señala que: “*Recibe la influencia mexicana que utiliza lo animal como alegoría de lo social. Así, como las Figuras políticas se presentan como batracios,*

*monos y gallinazos, Figuras fantasmagóricas también hacen parte del bestiario para dar cabida a un submundo aterrizante*⁴⁰

En obras como el retrato de *Rojas Pinilla* (Figura 10) la presencia autoritaria del gobierno está representada por unos sapos de los cuales al parecer Rojas es el que ocupa el centro.



Figura 10. Débora Arango, “Rojas Pinilla”, Acuarela, (0.41 x 0.50 m), (s/f), Museo de Arte Moderno de Medellín.

Todos estos, “*se hallan sentados a la mesa e ingieren unas copas de vino sobre un mantel que es la bandera tricolor, y bajo la mesa se albergan unas hienas que se nutren de dinero. Bajo ese piso y a su alrededor, yacen unas serpientes, y completando el cuadro, unos esqueletos*”. La paleta utilizada, “*parte del negro para llegar al color*”⁴¹. generando así un efecto visual que le confiere más expresividad y hace más evidente la agresividad de esta imagen.

Otra obra relevante en este grupo fue *La salida de Laureano*, la cual ha sido considerada una de sus creaciones más importantes desde el punto de vista político no solo por su crudeza e ironía, sino por la fuerza expresiva de su composición. La descripción que sobre ella realizó Felix M.M, dice:

40. GÓMEZ, Patricia. y SIERRA, Alberto. “Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Op.cit. Pàg.23.

41. DELGADILLO, Julián. “Una pintora rebelde colombiana: Débora Arango”. Recuperado de <http://suite101.net/article/una-pintora-rebelde-colombiana-debora-arango-a65140>. Fecha de consulta: Marzo 20 de 2021.

El Cuadro de Arango, en el que el político conservador es representado como un animalillo moribundo que sale de escena arrastrado en una camilla, sintetiza dos episodios importantes de su gobierno: El ataque cardíaco que sufre en 1951, obligándolo a ceder el poder momentáneamente a Roberto Urdaneta Arbeláez, y el golpe de estado del 13 de junio de 1953 liderado por el general Gustavo Rojas Pinilla, que lo envió al exilio español por algunos años.

Vemos en la esquina superior izquierda del cuadro un grupo de personas que parecen dichosas por la salida de Laureano, en primera línea tres representantes del clero. Algunos de estos personajes agitan las manos y gritan consignas. Después sobresalen dos cañones, símbolos seguros de la violencia liderada por los dos únicos partidos políticos. El hombre del fusil, en la esquina inferior izquierda debe ser Rojas Pinilla. Un grupo de sapitos, análogos a la Figura del Presidente, y, por lo tanto, de su misma clase, acompañan al cortejo. La muerte encabeza (esquina superior derecha) una procesión que se dirige hacia la luz, pues es allí donde la pintora enfatiza la iluminación, transmitiendo la idea de que esa luz hacia la que se dirige el derogado presidente es capaz de cubrirlo todo. En la esquina inferior derecha (en oposición con el grupo informal de la izquierda) vemos a tres militares en posición de descanso con sus rifles mirando hacia arriba. El cuadro es una obra maestra de la sátira política, la simultaneidad de tiempos y la composición.⁴²

Resulta interesante aquí a modo de comparación, traer a colación los retratos de políticos de Blanca Sinisterra especialmente el de Laureano Gómez, para aclarar la noción opuesta de las artistas con respecto a la iconografía de la época y la función ideológica de estas. Para Sinisterra su tío Laureano era un personaje, refinado y prestante, mientras para Arango no era otra cosa que un batracio.

La diferencia de visiones del mismo personaje, denota un asunto interesante con respecto a la función de la mujer artista en este tiempo. Mientras que Sinisterra se esmeró en lo que creía ser una buena retratista, poniendo su talento al servicio de las convicciones políticas de su tío, Arango tuvo como principal intención el reflejar su visión totalmente en contra de las convicciones de este.

Así, aunque no había presencia femenina en estas obras, la importancia de estas para el medio feminista en el arte colombiano, radica en que es la primera vez que una mujer aborda de esta manera esos temas, hasta ese momento exclusivos de la opinión pública masculina. Deducimos que, Débora como autora, fundó una

42. M. M Félix., “Débora Arango: fundadora del arte moderno” en Premio Nacional de Crítica, Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2002. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/57213627/Felix-M-M>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2012. Pág. 8.

nueva forma de ver, la política totalmente lejana a los estereotipos que se había planteado con respecto al imaginario género femenino.

Otras obras de mucha significación en este grupo son: *Junta militar*, *La república*, *Alegoría a la violencia* y *La huelga de los estudiantes*. Me referiero a *La república*, la cual ha sido señalada como una de sus obras más crudas, en ella aparecen: “*Un Congreso de la República haciendo el saludo nazi, dos aves carroñeras comiéndose a una mujer encima de la bandera de Colombia y un hombre disfrazado de paloma de la paz son los elementos claves de La República*”⁴³.

También cabe destacar que esta obra es la única de este grupo en la que apreciamos la imagen femenina, pero lo que resulta realmente inquietante es el papel que ocupa, ubicada en la parte inferior de la imagen es la principal receptora de toda la agresividad y salvajismo del medio político representado por las aves de rapiña.

VII. CONCLUSIONES: EL PODER: LOS MOTIVOS Y LAS CONSECUENCIAS

En conclusión, podemos afirmar que la obra de Débora se ha constituido en un análisis muy profundo de las poéticas de poder en la sociedad colombiana. Por medio del cuerpo femenino narró sus consecuencias y los estragos, por medio del masculino presentó el abuso del poder. Tocó temas hasta ese tiempo considerados no femeninos, al parecer todos los focos a los que dirigió su mirada eran prohibidos. En sus obras podemos ver imágenes de una mujer condenada por un poder patriarcal por diversos motivos: condenada a la cárcel y a su exclusión por su inmoralidad, condenada a la miseria por su situación de madre dependiente de un hombre dentro de un entorno de pobreza donde su posición es doblemente desfavorable o condenada a la soledad por su decencia. Es decir el reflejo de una mujer colombiana condenada por la mala suerte de pertenecer a un género subalterno, carente de poder: el femenino.

El análisis de su obra y las repercusiones, constituye un claro ejemplo de la transformación del papel de la mujer en el medio artístico colombiano tanto como creadora como sujeto representado. Su mayor aporte a la plástica colombiana como señaló Robayo fue arrancar del monopolio masculino; la representación femenina, de la cual “*era prácticamente dueño en nuestro país*”⁴⁴.

43. ANONIMO “El retrato de Colombia de Débora Arango” en Revista Don Juan. Edición 68. Recuperado de <http://www.revistadonjuan.com/subasta/el-retrato-de-colombia-de-dnobra-arango/8536321> Fecha de consulta: Marzo 23 de 2022.

44. ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano. Op. cit. Pàg. p.39.

BIBLIOGRAFÍA

ANONIMO “El retrato de Colombia de Débora Arango” en Revista Don Juan. Edición 68. Recuperado de <http://www.revistadonjuan.com/subasta/el-retrato-de-colombia-de-dnobora-arango/8536321> Fecha de consulta: Marzo 23 de 2022.

BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores. “La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en pintura e ilustración” En Revista Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, H.” del Arte, 1994, Pág. 298.

DELGADILLO, Julián. “Una pintora rebelde colombiana: Débora Arango”. Recuperado de <http://suite101.net/article/una-pintora-rebelde-colombiana-debora-arango-a65140>. Fecha de consulta: Marzo 20 de 2021.

Gómez, Patricia. y Sierra, Alberto. ”Débora Arango: lo estético y lo político del contexto” en *Débora Arango: exposición retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág. 21.

González, Beatriz. “Reacondicionamiento crítico de Débora Arango”. En A. Sierra & P. Gómez (Eds.), *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Pág.60.

Londoño, Santiago. “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango” en *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 4, Vol. XXII , 1985. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2021.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2003, Pág. 208.

MEJÍA OSORIO, Aliria. “Débora Arango” en Área cultural del Municipio de Envigado. Recuperada de <http://www.envigado.gov.co/docs/personajes/BibliogDeboraArangoPerez.pdf>. Fecha de consulta: (enero 12 de 2021).

MESA, Elkin Alberto. “Encuentro con Débora Arango” en *El colombiano Domingo* 7 de Diciembre de 1975. Pág. 1.

M. M Félix., “Débora Arango: fundadora del arte moderno” en Premio Nacional de Crítica, Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2002. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/57213627/Felix-M-M>. Fecha de consulta: Mayo 2 de 2012. Pág. 8.

PÉREZ LA ROTTA, Guillermo. “Revelaciones Mundanas en la Pintura de Debora Arango” publicada el jueves, 24 de Febrero de 2021.

ROBAYO, Álvaro. “los desnudos de Débora Arango” en *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano*, Bogotá, Uniandes, 2001, Pág. 29.

SÁNCHEZ, Ricardo. “¿Cómo nos mira Débora Arango?” en *Boletín Cultural y Bibliográfico, Biblioteca Luis Ángel Arango*. No. 41. Vol. XXXIII. 1996. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol41/bol1-n.htm>. Fecha de consulta: Mayo18 de 2022.

URIBE, Carlos. “Débora Arango Cronología” en *Débora Arango: Exposición Retrospectiva*, Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, Págs. 77-82.