

HISTORIA Y ARTE, UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DESARROLLADA EN
DÉBORA ARANGO Y SUS OBRAS SOBRE EL PERÍODO DE LA VIOLENCIA

SARA FERNÁNDEZ GÓMEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
HISTORIA
MEDELLÍN
2015

HISTORIA Y ARTE, UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DESARROLLADA EN
DÉBORA ARANGO Y SUS OBRAS SOBRE EL PERÍODO DE LA VIOLENCIA

SARA FERNÁNDEZ GÓMEZ

Trabajo de grado para optar al título de Historiador

Asesor

CLAUDIA AVENDAÑO

Historiadora - Doctora en Filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

HISTORIA

MEDELLÍN

2015

Medellín, marzo de 2015

Sara Fernández Gómez

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma



A Claudia, Libia y Ramón, tres maestros de vida

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, a mis papás, a Carlos, mi hermano, y a mis tres perros (Niña, Niebla y Pólux). A mis papás, por haberme apoyado en la decisión más importante que he tomado, el pasarme de carrera; a Carlos, por ser quizá la persona con la que más ratos de estudio comparto, intentando juntos entender las cosas sin caer nunca en la competencia; a mis perros, por la compañía más incondicional de todas en muchos desvelos y madrugadas. También, agradezco a Rojas por sus preguntas constantes e insistentes que de una forma u otra ayudaron a encaminar y darle forma a este trabajo, así como por nuestras conversaciones sobre historia y filosofía que han enriquecido mi visión de la disciplina.

Finalmente, a mis tres maestros, a quienes dedico esta tesis como la mayor muestra de agradecimiento por llenarme de pasión por la historia. A Claudia, por asesorarme en todo este proceso que comenzó con ayuda de Libia, gracias a quien el planteamiento del anteproyecto tomó forma, y a Ramón quien, en sus clases, me enseñó a ser analítica y crítica, y a entender que la teoría es una parte esencial de la disciplina. A ustedes tres, que desde el comienzo, con las clases de Introducción a la historia, Teoría de la historia e Investigación -paleografía-, me dieron las bases para ser la historiadora en que comienzo a convertirme, gracias.

CONTENIDO

RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1.....	19
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA PARA LA PROPUESTA METODOLÓGICA	19
1.1 PETER BURKE, EL USO DE LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO	29
1.2 GADAMER Y PAREYSON, ARTE Y VERDAD	36
CAPÍTULO 2.....	39
PROPUESTA METODOLÓGICA QUE PLANTEA LA CONSIDERACIÓN DE LA OBRA PLÁSTICA COMO FUENTE PARA LA HISTORIA.....	39
2.1. POSIBILIDADES	43
2.2. LÍMITES Y RIESGOS	50
2.3. INSTRUMENTOS	58
Erwin Panofsky: el método iconográfico	59
Arnold Hauser: historia social del arte	62
George Didi-Huberman: el anacronismo de la imagen	65
2.4. MODELO O FORMA DE PROCEDER	69
CAPÍTULO 3.....	76
DÉBORA ARANGO Y SUS OBRAS SOBRE EL PERÍODO DE LA VIOLENCIA COMO RE-PRESENTACIÓN DE LA HISTORIA Y DISPOSITIVOS DE MEMORIA.....	76
3.1. LA RE-PRESENTACIÓN EN EL ARTE	78
3.2. CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEMA POLÍTICO QUE JUSTIFICA LA NECESIDAD DE REPRESENTACIÓN.....	87
3.3. LA PRESENCIA DE DÉBORA ARANGO EN LA HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO	91
3.3.1 DÉBORA MARGINAL	93
3.3.2 DÉBORA, SUS IDEAS Y POSICIONES	97
3.3.3 SOBRE EL CONTENIDO DE SUS OBRAS	100

3.3.4 DÉBORA EXPRESIONISTA.....	102
3.4. DÉBORA ARANGO COMO ANALISTA DE LA SOCIEDAD	104
3.4.2 TREN DE LA MUERTE.....	111
3.4.3 LA SALIDA DE LAUREANO O 13 DE JUNIO	115
3.4.4 ROJAS PINILLA	118
3.4.5 JUNTA MILITAR Y LA REPÚBLICA.....	124
3.5. PREÁMBULO A UNA CONCLUSIÓN: DÉBORA ARANGO.....	129
LA CONCLUSIÓN	135
REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA	141
TRABAJO DE ARCHIVO.....	153
ANEXO 1	170
ANEXO 2	179

RESUMEN

Débora Arango va en contra de los preceptos morales de la conservadora sociedad colombiana de mediados del siglo XX, lo cual revela en el fondo una fuerte preocupación de la artista por los excesos de la vida política colombiana de ese período. Dice Francis Haskell, muy a propósito de las obras de la antioqueña, tachado por Laureano Gómez de simplista y poco prolijo: “la *calidad* del arte producido en una sociedad cualquiera está directamente condicionado por la naturaleza moral (o política) de esa sociedad” (Haskell, 1989, p.108).

En la actualidad, la historia del arte es considerada por algunos -Ivan Gaskell- como una disciplina separada de la historia, y por otros como una especie de subgénero de la misma, en el sentido en que el historiador del arte se encarga de analizar el mismo a través del tiempo, ligando el arte a una época, a una cultura. Hoy la historia del arte utiliza los objetos considerados como tales de una forma histórica, y mediante la atención cuidadosa a los detalles busca entender la cultura específica de la que hablan. Esta es una invitación a expandir la mirada y a atender más a los detalles, pues, como bien indica Peter Burke, solo se tiene acceso al pasado a través de las representaciones colectivas. El punto de interés esencial es confrontar esa realidad que se percibe en seis obras de Débora Arango, que se representa en el arte, con esa historia que se encuentra en la historiografía sobre el período de la Violencia, teniendo en cuenta la forma como las prácticas hablan de una cultura específica, así como de sus situaciones y coyunturas. Para el desarrollo de esto, se ha recurrido tanto a textos de historia del arte, así como de historia nacional crítica, a archivos de prensa, al archivo de la Sociedad de Amigos del Arte y el archivo personal de la artista.

PALABRAS CLAVE: HISTORIA CULTURAL, ARTE, HISTORIA, FUENTES, DÉBORA ARANGO, LA VIOLENCIA.

“Ello implica que, aunque las obras de arte nos aparezcan siempre como realidades pasadas, en la medida en la cual nos ocupamos de ellas como trabajos que ya han salido de las manos del artista, se dan siempre como presentes a nosotros por su intrínseco carácter de juego y autorrepresentación y, por tanto, las interpretamos a partir del presente y, por supuesto, basándonos en nuestra actual comprensión de lo que es el arte” (Fernández, 2007, XXVIII)

INTRODUCCIÓN

Los historiadores nos acercamos al pasado con los ojos del presente y desde unas circunstancias específicas; sin embargo, eso no significa, como señala Michel Foucault en *La genealogía del saber*, que no podamos dar vida a los muertos para hacer historia. Así, nos corresponde emprender una reelaboración comprensiva del sentido de los acontecimientos históricos, en tanto que estamos llamados a ser interpretes situados en un contexto específico. En este orden de ideas, el tiempo, supuesta materia prima para el historiador, se torna de primordial relevancia pues, los hombres somos procesos, no datos que pueden ser válidos en cualquier momento, intemporales (Ferrarotti, 2007, p.21). ¿Por qué entonces no tomar la imagen como una experiencia más de lo temporal en la medida en que evoca una temporalidad, contiene un tiempo, si este “es un factor fundamental en la experiencia de la creación y de la percepción de las imágenes, es decir, de la estética en las artes visuales”? (Durán, 2004, p.116).

De esta manera, somos partícipes del “advenimiento de la idea de arte como una categoría histórica que se concreta en condiciones específicas” (Álvarez, 2006, p.48), teniendo en cuenta que, como a todas las fuentes, debemos acercarnos a ella con el cuidado y respeto que se merecen. Es esta una nueva forma de ver la historia, nuevos enfoques y miradas que reciben positivamente los aportes de elementos que comúnmente no se han considerado como fuentes históricas por corrientes más conservadoras de la disciplina. Sin embargo, son artefactos culturales como empresas humanas que en tanto se observen con ojos ávidos de conocimiento, nos señalan cosas nuevas (Gombrich, 2007, p.37), nuevas experiencias de vida. Porque la visión del arte, teniendo en cuenta que esta es una categoría creada, vaga y cambiante, es profunda y sistemática, y se inserta muy profundamente en las raíces de la sociedad; en este sentido, la condición del creador se vuelca a la de un sujeto que ve su colectividad de una manera más aguzada.

En este orden de ideas, el diálogo entre disciplinas nos asalta como un requisito, así, se torna extraño abordar la historia de manera cerrada, un error de guetización en la época de la interdisciplinaridad. Es esta una invitación a trasgredir los límites rígidos de las disciplinas, como en su momento lo hicieron -pensando en la relación que nos atañe- los historiadores Francis Haskell, Johan Huizinga, Jacob Burckhardt, Aby Warburg, Gilberto Freyre, Robert Levine, Filipe Ariès, Michel Vovelle, Maurice Agulhon, William Mitchell, Raphael Samuel, Simon Schama, Peter Burke, Roger Chartier, Jacques Le Goff. Sin embargo, los aportes siguen siendo muy limitados; basta con tener en cuenta que en la revista *Past and Present*, entre las décadas de 1950-1990 fueron publicados solo 16 artículos con imágenes, y, en nuestro medio, contamos con la carencia de una metodología para el trabajo con las artes visuales como fuente primaria para la historia. Pues si bien las imágenes con la aparición de nuevas corrientes y tendencias comienzan a hacerse necesarias, aún parece que los historiadores no se las toman de todo en serio como testimonios.

Se hace una apuesta entonces, por tomar el arte como fuente para la historia, y así, aumentar las alternativas de evidencias y los puntos de vista de la experiencia humana, teniendo en cuenta que cada una de las obras tiene sentido en un contexto puntual y está cargada de profundidad temporal y tradición histórica (Lotman, 2004, 3); basta recordar la célebre frase de Kurt Tucholsky “una imagen vale más que mil palabras” (citado en Burke, 2005, p.11). Se plantea entonces una relación, entre la imagen u obra y la sociedad en que se inscribe; y el artista bien puede hacer una mimesis de la sociedad, o por el contrario, como en el caso de Débora Arango, ir en contra corriente de las representaciones culturales aceptadas -de ahí el uso que se hará del vocablo re-presentación-, sin que esto signifique que el mismo sea necesariamente consciente de esas cosas que su obra dice. Es decir, que si en la obra hay una suerte de evidencia social y cultural de la cual el artista no puede escapar a pesar de intentarlo, también es cierto que

puede resultar extremadamente equívoco considerar el arte una mera expresión del *Zeitgeist* o ‘espíritu de la época’. Los especialistas en historia de la cultura a menudo han caído en la tentación de considerar

determinadas imágenes, y en particular ciertas obras de arte famosas, representativas de la época en que fueron realizadas. No siempre se debe resistir a las tentaciones, pero ésta tiene la desventaja de dar por supuesto que las épocas históricas son lo bastante homogéneas como para poder ser representadas por una sola imagen. Es de suponer que en todas las épocas se produzcan diferencias y conflictos culturales (Burke, 2005, p.39).

Ahora bien, antes de continuar, y teniendo en cuenta el papel preponderante del arte en nuestro desarrollo cultural, es importante hacer ciertas aclaraciones en torno a esta categoría, pues no nos interesa en nuestro trabajo abordar el problema del arte en sí, de qué es arte y qué puede ser llamado arte. En *La invención del arte*, Larry Shiner plantea que se debe definir *a priori* lo que se entiende por arte, en la medida en que esto está mediado por lo que el público está dispuesto a reconocer por tal, teniendo en cuenta que nos encontramos inmersos en una época de confusión sobre lo que es el arte y si este tiene o no alguna función. Para Shiner, la idea del arte es problemática pues se categorizan como tal objetos de culturas antiguas que no desempeñaban dicha función, en la medida que no tenían nuestras nociones de arte. Ahora bien, para este mismo autor, el relato del arte se vio interrumpido en el siglo XVIII por la descomposición de la noción en dos categorías, arte y artesanía, siendo solo los correspondientes a la primera categoría, objetos aptos para la contemplación estética, y marcando una polaridad entre ese arte bello y esos objetos que simplemente eran ejemplos de un determinado modo de vida.

Sin embargo, Shiner menciona que para el siglo XX surge entre los círculos de artistas un creciente interés por acabar esa frontera marcada en el siglo XVIII entre arte y vida, con el fin de romper las polaridades señaladas por el moderno sistema del arte (Shiner, 2004, p.17). A propósito señala este mismo historiador del arte: “Actualmente nadie plantea objeciones a que casi cualquier cosa sea considerada ‘arte’. Una de las razones que explica el auge de esta calificación es que el propio mundo del arte se ha impuesto cumplir con la vieja aspiración de que ‘arte’ y vida se reconcilien” (Shiner, 2004, p.21); igualmente, respecto a la idea de arte primitivo

afirma: “Esta asimilación de las actividades y los artefactos de todos los pueblos y las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado vigente durante tanto tiempo que se da por sentada la universalidad de la idea europea del arte” (Shiner, 2004, p.22), teniendo en cuenta que esto es anacrónico.

Es decir, que debemos ser conscientes de que en el pasado no se compartía nuestra concepción de arte en términos de contemplación estética, la misma es una categorización muy reciente, una invención europea que no tiene más de dos siglos de edad, contrario a la noción utilitaria anterior, que estuvo vigente unos dos mil años (Shiner, 2004, p.21). Shiner nos muestra entonces cómo desde el siglo XVIII preguntarse por el arte es cuestionar si algo se adapta a la categoría de arte bello imperante, donde el mismo reclama una actitud contemplativa silenciosa que se desliga de lo funcional, así como la referencia a una creación individual -diferente a la colaboración inventiva de los talleres renacentistas-, sin propósitos específicos puntuales como el de ubicación, por lo cual el sistema de mecenazgo es sustituido por el mercado del arte y el público -sistema del arte-. Pero el problema de todo esto es que el mundo de las bellas artes está en constante expansión y llega incluso a asimilar los actos de resistencia, ampliando de esta forma los cánones del arte bello. Es decir, que “el arte no es tan sólo una ‘idea’ sino que es un sistema de ideales, prácticas e instituciones” (Shiner, 2004, p.28) donde los que no tienen cabida hoy son alabados mañana, como es el caso de Débora Arango en Colombia. Sin embargo, el arte es también “algo en que las personas creen, una fuente de satisfacción, un objeto afectivo” (Shiner, 2004, p.27).

La propuesta de Shiner es entonces la de aceptar las diferentes comprensiones de arte que las diversas culturas proponen, entendiendo el lugar que se les asigna en la sociedad (Shiner, 2004, p.27) y conectándolo con todo el contexto en que se inscriben (Shiner, 2004, p.31). Así, las palabras de Hipólito Taine no podrían ser más apropiadas, pues para este la clave o punto de partida “consiste en reconocer que la obra de arte no se produce aisladamente y que, por lo tanto, es preciso buscar el conjunto, la totalidad de que depende y que, al mismo tiempo, la explica” (Taine, 1922, p.10).

Regresando a Shiner, tenemos que la idea tradicional y restringida del arte no es más que una invención dieciochesca imperante, que con la aparición de nuevas formas, como los *performance* y los *happenings*, comenzó a ampliarse; así, el valor de las ideas se va tornando cada vez más importante que el valor estético. Lo importante ya es la capacidad comunicativa de la obra, que en nuestro caso incluye la comunicación de la memoria histórica. Por eso, el arte se torna en una suerte de máquina conceptual que la realidad invade de manera directa, haciendo de la obra una experiencia histórica clara.

Queda así claro que nuestra apuesta es por una metodología que tome el arte como fuente para la historia, sin que en ningún momento se sacrifique la pretendida objetividad del discurso histórico, y teniendo muy presente que se debe respetar la naturaleza de la fuente. En primera instancia, es importante aclarar que “dado que se deja entre paréntesis el valor estético del documento no se insistirá en sus propiedades como obra de arte” (Létourneau, 2009, p.96). De este modo, se puede proceder entonces al proceso de interpretación histórica, recordando que encontrar la historia en las imágenes es encontrar la dimensión humana que hay en ellas. Entenderemos entonces la interpretación como una labor de traducción, pero con el cuidado de no adecuar el arte a un esquema mental de categorías que reduzcan la obra a un simple contenido, olvidando la importancia de la forma; es decir, que se opera como un intérprete que pretendiendo resolver las discrepancias entre lo que es evidente y lo que no lo es, busca revelar el subtexto oculto (Sontang, 2008, p.17), pero sin la pretensión de instaurarlo como un valor absoluto.

En este sentido, las palabras de Ernst Gombrich en *Lo que nos dice la imagen* cobran particular relevancia, en la medida en que este nos invita a ser conscientes que las definiciones se crean “porque no hay nada que sea la esencia del arte: podemos decidir lo que queremos llamar ‘arte’ o no” (Gombrich, 1993, p.72). Es decir, que la noción de arte que tomaremos es esa que está culturalmente determinada, teniendo en cuenta que, como dice Gombrich, no existe el arte sino la creación de imágenes (Gombrich, 1993, p.73); es por eso que en algunas ocasiones nos

referimos a nuestro objeto de estudio como arte y en otras como imagen. Dice este historiador del arte:

En realidad no existe nada semejante al Arte. Sólo hay artistas. Antaño eran hombres que cogieron un puñado de polvos de colores y garabatearon las formas de un bisonte sobre las paredes de una caverna... No hay problema en que llamemos a estas actividades arte siempre y cuando tengamos presente que esa palabra puede querer decir cosas diferentes en épocas y lugares diferentes y seamos conscientes de que el Arte con mayúscula no existe. El Arte con mayúscula se ha convertido en una especie de espantajo o de fetiche (Gombrich, 2007, p.15).

Nos encontramos ante una necesidad de plantear nuevos marcos teóricos y reproblematicar el pasado, es decir, esta es una apuesta por acercarse al pasado desde perspectivas que permitan revelar nuevos aspectos; por eso, “es necesario abandonar la separación entre la historia y otras disciplinas que enriquecen el pensamiento contemporáneo” (Álvarez, 2009, p.12). Si bien los historiadores de las últimas décadas han ampliado notablemente el dossier de fuentes que se consideran como válidas, en la medida en que los intereses se han ampliado de una mera historia política y económica a una más social, cultural, cotidiana, folklórica, de las ideas y mentalidades, las imágenes apenas comienzan a ocupar un lugar sobresaliente, quizá por considerarse extremadamente subjetivas; ¿pero no lo son de igual modo todos los demás documentos y fuentes?

Ahora bien, adentrándonos en el contenido puntual del trabajo, el interés de la propuesta metodológica gira en torno a la validación del arte como fuente para la historia, con los conceptos de representación y memoria como claves de comprensión de la evidencia epocal que se inscribe en la obra. Es decir, que el objetivo fundamental de este trabajo es el de proponer un modelo teórico metodológico que tome el arte como una fuente válida para la historia y de esta forma se establezca un diálogo entre esta disciplina y la historia del arte, dejando claros los elementos que se deben tener en cuenta a la hora de proceder con un

análisis de este tipo. Propuesta metodológica que luego será aplicada en una serie seleccionada de obras de la antioqueña Débora Arango, caso en el que el objetivo es analizar de forma crítica una serie de pinturas de la artista mencionada, con el fin de mostrar que es posible tomar las mismas como fuente para la historia, teniendo siempre en cuenta que la mirada histórica es la forma predominante a la hora de abordar el tema.

Se pretende encontrar en las obras los elementos que nos permitan hablar de la forma como estos acontecimientos eran vistos por la artista antioqueña -y esta visión como una de la sociedad-; es decir, adentrarse a especular la intencionalidad de Débora Arango a la hora de representar los eventos de una forma determinada, para concluir con las posibilidades de considerar las obras como dispositivos donde la memoria histórica se hace presente, tanto de manera individual como colectiva, pues como expresan Franco Ferrarotti y Georges Duby, estas dos están en íntima relación. Es decir, observar cómo las obras son contenedoras de sentido a la misma vez que son entes productores del mismo. Teniendo además en cuenta que, como toda propuesta metodológica, esta tiene sus límites y riesgos, y en ningún sentido debe plantearse como un absoluto irrefutable.

Así, en el primer capítulo se abordan los elementos teóricos sobre el arte como fuente, la representación y la memoria, para lo cual ha recurrido a historiadores e historiadores del arte que consideran los temas desde diferentes perspectivas; son autores como Tzvetan Todorov, Peter Burke, Jacques le Goff, Roger Chartier, Francis Haskell, Ivan Gaskell, Henri Zerner, Johan Huizinga, Georges Duby y Hans Georg Gadamer, entre otros.

En un segundo capítulo se desarrolla la propuesta metodológica que considera el arte como fuente para la historia, con el planteamiento de sus posibilidades, riesgos, límites e instrumentos, así como la propuesta de una ficha de imagen en la cual “descargar” toda la información que entregan las obras y su estudio de manera sistemática.

Posteriormente, en el tercer capítulo, se encuentra una contextualización del período de la Violencia, no del desarrollo de este por acontecimientos, sino

mostrando la percepción del mismo que nos lleva a hablar de representación; para este punto, se trabajan autores como David Bushnell, Arturo Alape, Herbert Braun, Marco Palacios, Álvaro Tirado Mejía y Gonzalo Sánchez, entre otros¹. Luego nos dedicamos a Débora Arango; en primera instancia, a algunos aspectos de su vida, a la posición que tomó frente a la realidad que pintó y a su forma de hacerlo; para esto se recurre a autores que desde la historia y la crítica del arte enriquecen el ejercicio histórico como Carlos Arturo Fernández, Santiago Londoño, Marta Elena Bravo de Hermelin, Beatriz González y Oscar Roldán, entre otros; así como a una serie de artículos de prensa que ayudan a visibilizar la posición marginal que la artista ocupaba en la sociedad, en términos de Pierre Bourdieu, a configurar el campo intelectual del proyecto creador de Débora. Finalmente, nos centramos en las 6 obras de arte seleccionadas², con el fin de conjugar ese discurso de los autores ya trabajados, con otro tipo de fuentes como la prensa y el arte, mostrando cómo esos elementos subjetivos de la obra se enlazan con el discurso pretendidamente objetivo de la historia.

De esta manera queda entonces claro que el presente texto tiene como objetivo principal el presentar una metodología que posibilita la inclusión del arte como fuente histórica, en la medida en que es un indicio de experiencia, y como tal, releva relaciones complejas. Así, la selección de obras responden a una casuística con el fin de ilustrar o ejemplificar la propuesta, es decir, que no se pretende en ningún momento elaborar una historia completa de Débora Arango o del período de la Violencia, sino hacer una lectura histórica, crítica y analítica, de las obras de una artista que denunció las atrocidades de un momento de nuestra historia nacional.

¹ Es importante que el lector tenga en cuenta que la bibliografía trabajada es mucha más amplia, sin embargo, en la elaboración final solo se han incluido aquellos autores que temática y conceptualmente se acercan a nuestro interés.

² *Masacre 9 de abril, Tren de la muerte, 13 de junio, Rojas Pinilla, Junta Militar, La República*. Esta selección responde a una decisión intelectual y temática, que tiene como eje de referencia la violencia bipartidista de mediados del siglo XX en Colombia, no se han incluido otras, bien sea por que no responden a los objetivos temáticos del presente texto o por motivos de extensión.

“La obra aparece entonces en el mundo como materia dispuesta en el espacio y se instaura en la irrupción; ocupa, asalta” (Alberto Carlos Romero, 2010, p.50)

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA PARA LA PROPUESTA METODOLÓGICA

“Goodman sostiene la tesis de que las obras de arte pertenecen a sistemas simbólicos; y, como todo sistema simbólico constituye o hace mundo, las obras de arte constituyen mundos. Dado, por otra parte, que hacer un mundo implica conocerlo, resulta que la obra de arte cumple una labor epistémica” (Belén, 2009, p.29)

A continuación expondremos los elementos teóricos que se han tomado como fundamentación de la presente investigación, los cuales se centran en tres ejes específicos: la historia y el arte como representación, la memoria y el arte como fuente. Para esto, nos hemos basado en los autores Tzvetan Todorov, Peter Burke, Jacques le Goff, Roger Chartier, Francis Haskell, Ivan Gaskell, Henri Zerner y Johan Huizinga, entre otros. Aquí salta a la vista la influencia de la tercera y la cuarta generación de *Annales*³, en especial de la Nueva Historia Cultural⁴ -propia de la cuarta generación-.

³ La Escuela de los *Annales*, es una corriente historiográfica francesa fundada en 1929, que se caracteriza por el interés en los procesos y las estructuras sociales, así como por una amplia gama de temas que surgen gracias a la cercanía a las ciencias sociales.

⁴ La Nueva historia cultural tiene sus raíces en la Historia cultural, una corriente historiográfica volcada al estudio de las ideas y tradiciones culturales de diferentes grupos sociales, así como las interpretaciones culturales de la experiencia histórica. Para su trabajo, hecha mano de gran diversidad de fuentes -oral, cuentos, canciones, arte, etc...-, con el fin de entender dinámicas como el carnaval, la fiesta, el ritual y la tradición, así como para la comprensión de conceptos como el poder, la ideología, la clase, la cultura, la identidad y la raza, entre otros.

Para comenzar a considerar las obras de arte como dispositivos de memoria, es importante tener en cuenta el valioso aporte de Tzvetan Todorov, que en *Los Abusos de la memoria*, menciona que hay ocasiones en que la memoria busca sobrevivir de diferentes formas y ocasiona diversas maneras de apropiación de la misma, las cuales, en los casos de actos de oposición al poder, se cargan de un alto grado de simbolismo que expresa la percepción cultural de esa serie determinada de acontecimientos. Es decir, que la memoria puede ser en ocasiones algo elusivo y evanescente, un elemento que huye de la lógica racional, sentido en el cual se hace necesario hablar de memorias como una realidad plural y dinámica; con base en esto, Ferrarotti menciona que la memoria “es enigmática, en ocasiones puntualiza en la reconstrucción de los particulares hasta la crueldad, a veces de repente bloqueada, apagada, perdida en un vacío turbio” (Ferrarotti, 2007, p.29); es por esto que la capacidad de memoria es también una posibilidad de olvido. Sin embargo, en muchas ocasiones, más que de olvido hablamos de memorias silenciadas y marginadas, unas memorias de la dominación y del sufrimiento que jamás pudieron expresarse públicamente, unas memorias prohibidas y, por tanto, clandestinas. Y, precisamente, de ello habla Michael Pollak cuando privilegia a los excluidos y a las minorías como poseedores de “memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la memoria oficial” (Pollak, 1989, p.2); es en ese elemento insurgente en donde reside su valor, como memorias que trastocan la visión tradicional y oficial de la historia, como bien lo dice Marcelo Pacheco:

La abundancia de imágenes y sistemas simbólicos oblicuos se acopla con la insistencia de poéticas narrativas que intentan establecer cierta veracidad frente a historias nacionales dominadas por versiones maniqueas y próceres paternalistas y demonios exaltados. Los artistas necesitan contar los resultados de sus pesquisas y sus obras se proponen como memorias alternativas a las memorias burocráticas y oficiales. (Marcelo Pacheco, 2006, p.349).

Pero el historiador debe hacer también énfasis en los procesos constitutivos de la memoria colectiva, teniendo en cuenta que entre esta y la percepción hay un entrecruzamiento constante. A propósito, menciona Jacques Le Goff, que el historiador debe tener especial cuidado, pues la memoria humana es particularmente maleable e inconsistente; afirma el autor: “La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez la alimenta, apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres.” (Le Goff, 1991, p.183). Posición que es abiertamente confrontada si pensamos el arte como una creación individual; es decir, si pensamos que el mismo no es reflejo del sistema en que se inscribe. Respecto a esto, Henri Zerner plantea que las expresiones pictóricas no se deben desligar nunca de los aspectos de la vida, pues “la biografía es explicación ‘necesaria para la comprensión’” (Zerner, 1985, p.194). Sin embargo, el mismo autor afirma que una interpretación del arte debe hacerse consciente del acontecimiento que contiene -pensar en una relación entre la obra y el acontecimiento-; es decir, que la reflexión de la obra debe ser tanto histórica como teórica, motivo por el cual el estudio semiológico de la imagen deberá hacerse en un contexto específico claramente permeado por lo social y cultural. La reflexión de Zerner evita caer en la simple visión determinista de pensar que la obra refleja la sociedad que la ha creado, por lo cual invita a observar con detenimiento aquellos rasgos que permitan comprender un cierto estatuto de perspectiva, para ver los signos del arte como una analogía. De este modo, se admite que el arte representa un mundo que no conocemos, y que se encuentra consignado en un objeto material de memoria.

Así, la memoria “en cuanto ente de tiempo, y el del olvido [*sic.*], en cuanto obra del tiempo destructor” (Ricoeur, 1999, p.13) es un pasado retenido en el presente y criterio de la identidad personal que “garantiza la continuidad temporal de la persona” (Ricoeur, 1999, p.16); sin embargo, se debe tener en cuenta que cada memoria individual es solo un punto de vista de la memoria colectiva, es decir que de una forma u otra hay una suerte de constitución en la que convergen todas las memorias, lo cual “implicaría que la memoria colectiva de un grupo cumple las

mismas funciones de conservación, de organización y de rememoración o de evocación que las atribuidas a la memoria individual” (Ricoeur, 1999, p.18). De esta manera, la memoria inserta en el arte es una suerte de reminiscencia que permite, en algunos casos, “recuperar algo que en un tiempo se poseía y que se ha olvidado” (Rossi, 2003, p.21). Imágenes que evocan tramas de la realidad y evidencian memorias individuales y colectivas que están en constante develamiento y ocultamiento; es por eso que la memoria inserta en la obra de arte se hace importante en tanto configuración del pasado desde las exigencias del presente; así, como expresa Paolo Rossi, “La memoria (como bien sabía David Hume) indudablemente tiene algo que ver no sólo con el pasado sino también con la identidad, y por lo tanto (indirectamente) con la propia persistencia en el futuro” (Rossi, 2003, p.27).

Ahora bien, pasando a otro elemento teórico fundamental para nuestro desarrollo mencionado por Roger Chartier en *El mundo como representación* y por Marcelo Pacheco en *Textos políticos y contextos ausentes*, se debe tener en cuenta el abandono de los paradigmas dominantes que se produce desde finales de la década de 1970, momento en el cual la historia cobra un nuevo vigor basado en la disidencia de las teorías de conocimiento sobre las cuales la disciplina se sustentó en las décadas precedentes (Chartier, 2002, p.46). Al cuestionar la prioridad que se había dado a las estructuras y coyunturas sociales, económicas y políticas, produjo un retorno a las aspiraciones fundamentales de *Annales*: “el estudio de los utillajes mentales que el dominio de la historia de las sociedades había relegado a un segundo plano” (Chartier, 2002, p.46). De este modo se da una ampliación de objetos, unos nuevos y otros reencontrados, que obligan a hacer un replanteamiento teórico y metodológico de la disciplina. Cuando las certezas se fracturan, se da paso a una pluralidad de enfoques y comprensiones; de esta forma, Chartier plantea que no hay práctica o estructura que no sea producida por las representaciones, mediante las cuales los individuos o colectivos dan sentido a un mundo que les es propio.

Este retorno a Marcel Mauss y a Emile Durkheim y a la noción de ‘representación colectiva’ autoriza articular, sin duda mejor que el concepto de

mentalidad, tres modalidades de la relación con el mundo social: en primer lugar, el trabajo de clasificación y de desglose que produce las configuraciones intelectuales múltiples por las cuales la realidad está contradictoriamente construida por los distintos grupos que componen una sociedad; en segundo, las prácticas que tienden a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, significar en forma simbólica un status y un rango; tercero, las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales los 'representantes' (instancias colectivas o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase (Chartier, 2002, p.56-57).

De esta forma, la Historia Cultural va a fijar su atención en estrategias simbólicas que definen relaciones y posiciones y que constituyen un ser percibido constitutivo de la identidad de cada grupo, clase o individuo (Chartier, 2002, p.57). La representación es el instrumento esencial del análisis cultural, es lo que hace presente un algo ininteligible. Dice Chartier: "La representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una 'imagen' capaz de volverlo a la memoria y de 'pintarlo' tal cual es" (Chartier, 2002, p.57-58). Sin embargo, se deben considerar los peligros que se corren, los cuales giran en torno a dos puntos. En primera instancia, para la comprensión del signo representado, el mismo debe ser comprendido como tal, separado de su significado; aquí el problema radica en las incomprensiones por desconocimientos, o por extravagancias en relaciones arbitrarias entre signo y significado. En un segundo caso, la relación de la representación tiene el problema de verse alterada por la debilidad de la imaginación, que toma los signos como índices seguros de la realidad. Adicional a esto, en *Poderes y límites de la representación*, también de Chartier, el historiador nos entrega otras interesantes definiciones sobre el concepto que nos parece fundamental traer a colación; para él, toda representación representa algo, es decir, toda representación se plantea representando algo (Chartier, 1996, p.80), palabras que deben ser entendidas teniendo en cuenta la definición que el autor toma del

Diccionario de Furetière de 1727⁵, sentido en el cual el concepto pasaría a ser una re-presentación, en el sentido de estar presentado varias veces algo.

Igualmente, es importante tener en cuenta la acepción negativa del concepto, que por cierto es bastante criticado desde el discurso de la teoría e historia del arte, y que no es en ningún caso la forma como aquí se está comprendiendo, la cual haría referencia a esa representación considerada “como un instrumento esencial para comprender los modelos de pensamiento y los mecanismos de dominación” (Chartier, 1996, p.94). Finalmente, quizá una de las nociones más amplias del concepto y que es la que nos ha lleva a optar por el mismo como uno de los ejes teóricos centrales del presente trabajo, señala que:

La noción de representación asumió una pertinencia más amplia, que designaba el conjunto de las formas teatralizadas y ‘estilizadas’ (según la expresión de Max Weber) mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos. Como escribe Pierre Bourdieu, ‘la *representación* que los individuos y los grupos transmiten inevitablemente a través de sus prácticas y sus características es una parte integrante de su realidad social’ (Chartier, 1996, p.95).

Regresando ahora a la Historia Cultural, tenemos que su tarea, como menciona Johan Huizinga, es ligar la historia a la cultura y la sociedad, pues la historia que se desenvuelve sin contacto con la vida cultural nacional es una que no va por buen camino (Huizinga, 1960, p.38). Indica este autor que la obra de arte es un aspecto material que revela los aspectos espirituales de la sociedad, y su valor reside en el efecto representativo y simbólico de las formas; en ningún caso debe haber una extrema preocupación por la autenticidad del contenido o lo que realmente ocurrió,

⁵ Definición de representación tomada por Chartier del Diccionario de Furetière de 1727: “‘Imagen que nos devuelve como idea y como memoria los objetos ausentes, y que nos los pinta tal como son’. En este primer sentido, la representación da a ver el ‘objeto ausente’ (cosa, concepto o persona) sustituyéndolo por una ‘imagen’ capaz de representarlo adecuadamente. Representar, por lo tanto, es hacer conocer las cosas de manera mediata por ‘la pintura de un objeto’, ‘por las palabras y los gestos’, ‘por algunas figuras, por algunas marcas’” (Chartier, 1996, p.78).

pues las diferentes formas del pasado que se enmarcan en la imagen reflejan hasta cierto punto ese deseo de “lo que ocurrió realmente” (Huizinga, 1960, p.38-39). En este sentido, las obras de arte son imágenes que ofrecen y responden a una percepción propia de los acontecimientos históricos, como claramente señala Francis Haskell en *Pasado y presente en el arte y el gusto*, pues los artistas son sujetos que intentan mirar hacia atrás, hacia su historia nacional, con el fin de buscar una forma clara de expresar sus sentimientos frente a su propia época específica. Para Haskell, las obras son piezas costumbristas que revelan episodios de la historia, y a la hora de abordarlas no pueden saltar solo las preocupaciones estéticas, pues en muchos casos se cuestionan el estilo, el tratamiento y la decencia, más que la temática. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el cambio artístico está comúnmente asociado al cambio político; a propósito dice Haskell: “viene ya de antiguo la idea de que las características artísticas reflejan la salud social, moral, política y religiosa de la sociedad” (Haskell, 1989, p.105).

Así, tenemos que el arte se encuentra estrechamente relacionado con el devenir histórico nacional, sin embargo, menciona Haskell que se deben tener algunos elementos en consideración. En primera instancia se debe tener cuidado a la hora de aplicar cierta terminología política e histórica a fenómenos como el arte, que en teoría no son de este tipo y no se les puede obligar a que lo sean. Adicional a esto, se debe hacer una diferencia entre estilo y posición política, teniendo en cuenta que desde el siglo XVII hay una creciente politización general de la vida, de ahí que muchos artistas sean catalogados de revolucionarios, reaccionarios o anarquistas. Todas estas clasificaciones deben entenderse en un contexto específico, con el fin de poder argumentar que el artista se presenta como un infractor de las condiciones del momento.

Recapitulando un poco, para un trabajo en que la imagen sea fuente para la historia, la misma se debe tomar específicamente en este sentido, el histórico, como menciona Ivan Gaskell, para trascender muchas posiciones que desde la historia del

arte se centran demasiado en la autoría, como es el caso del *connoisseur*⁶, descuidando otros aspectos que merecen un trato especial como, por ejemplo, las relaciones sociales que subyacen a la producción de la obra. Además, se debe ir más allá del análisis iconográfico, como expondremos más adelante -Capítulo 2-, teniendo en cuenta la forma como los recursos utilizados en la imagen están culturalmente determinados por la sociedad que influye en la experiencia estética (Gaskell, 1996, p.229), tema que es claramente expuesto por Arnold Hauser. Señala el Gaskell: “La tarea del historiador es, por tanto, recuperar el ‘ojo de la época’: la manera de ver culturalmente específica” (Gaskell, 1996, p.229). Sin embargo, en este punto debe tenerse en cuenta que la aplicación de criterios específicamente disciplinares al estudio del material visual puede conllevar la sobreinterpretación y ficcionalización de la realidad que la imagen abarca, sentido en el cual el arte como fuente para la historia perdería en cierto sentido su validez. Para sobrellevar este obstáculo, la recomendación es siempre la de contrastar la información con otras fuentes.

Regresando a nuestro interés puntual, tenemos que la pintura es contenedora de respuestas emocionales, y como la fotografía, documenta los acontecimientos que ilustra. Aquí podemos afirmar que no se debe sostener el concepto de ojo inocente, especialmente en el caso de Débora Arango. Así como la fotografía de prensa y documental, el arte colombiano, cuya temática es la Violencia de mediados del siglo XX, se despliega como una presencia indirecta y acusadora.

...

Para culminar este apartado, que nos sirve de sustento teórico del arte como fuente para la historia, es fundamental tener consciencia de que dicha relación implica la obligación de explicar los fenómenos sociales desde un panorama más amplio, y trabajar con un material -arte- que debe ser puesto a funcionar en el discurso histórico. Hacer esto, abre las puertas a la posibilidad de volver sobre un período -del cual se

⁶ Personaje descrito por Erwin Panofsky en *El significado de las artes visuales*. Para el autor, “El *connoisseur* es el coleccionista, el conservador de un museo o el experto que deliberadamente limita su aportación a la erudición a la identificación de las obras de arte con relación a su fecha, su procedencia y su autor, y a su evaluación en cuanto a su calidad y su estado de conservación” (Panofsky, 1987, p.33).

ha dicho bastante- para reavivar problemas que no habían sido considerados, así como plantear otras tramas de la historia, como dice Miladys Álvarez: “Es importante proponer nuevos modelos metodológicos y expositivos con los cuales actualizar y redimensionar el legado de nuestro pasado artístico, escapar de esa narrativa lineal en que siempre se han pretendido encasillar, a partir del paradigma europeo, los cursos de historia e historia del arte en las academias” (Álvarez, 2009, p.13).

Por su parte, Ivonne Pini propone que “el arte es, sin duda, uno de los espacios donde la historia reaparece con su valor profundo, y los artistas, deseosos de impedir la amnesia, buscan provocar fracturas en las interpretaciones tradicionales” (Pini, 2009, p.46). Es decir, el artista opera como un sujeto que reflexiona su propia realidad, y la condición de crear arte implica la posibilidad de ver la sociedad de una forma más aguzada, donde una visión profunda y sistemática de la realidad se expresa en la obra, bien sea de forma literal o alegórica. De esta manera, el sujeto creador es una suerte de analista de la sociedad, alguien que comprende su entorno y cultura, como expresa Pini: “Ellos también se preguntan: ¿cómo se representa la historia?, ¿quién lo hace y por qué?, con la idea de que es necesario cuestionar, buscarle nuevos sentidos, interrogarse acerca de determinadas formas de representación que pueden ser manifestaciones sutiles del poder” (Pini, 2009, p.55).

La idea es pues encontrar esa convergencia en el arte entre forma y contenido, en la medida que la obra comprende una materialización sensible de cierta idea; de esta manera, la propuesta de una nueva forma de abordaje de la historia rompe con las referencias explícitamente testimoniales mediante la inserción de nuevos recursos conceptuales y técnicos. Se debe recordar que en la historia nada es fijo y constante, y por eso es necesario evocar ese carácter narrativo del arte, pues en muchas ocasiones el mismo es memoria o contramemoria, un espacio donde los artistas juegan un papel decisivo en relación con esa multiplicidad de tiempos, de memorias y de olvidos. De esta manera, el historiador puede percibir una suerte de libertad de movimiento en esa memoria que por lo general se presenta como determinada e inequívoca, y así construir una historia con ideas vivas y cambiantes que contemple la distancia que la separa de los acontecimientos; a propósito afirma Pierre Nora:

La historia se apoya, nace, de la memoria. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, pasional, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros [...] El historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. Yo siempre repito que la historia une; la memoria divide y separa (Nora, 2010, p.231-232).

Tenemos pues que la imagen en tanto contenedor y constructor de memoria está en constante configuración; por eso no es simplemente lenguaje; así, la obra se convierte en un elemento constitutivo del imaginario que evoca referentes, los cuales se encuentran enmarcados en el elemento espacio temporal propio del artista, y de ahí el énfasis que hace Lupe Álvarez en la “insistencia en los significados culturales y en la dimensión significativa de la estructura artística” (Álvarez, 2006, p.53). Si el arte, como dice Arthur Danto, opera como experiencia cognoscitiva, se debe hacer hincapié en “el criterio de que cada obra de arte trata acerca de algo, y, consecuentemente, es una declaración sobre la realidad” (Álvarez, 2006, p.61-62).

1.1 PETER BURKE, EL USO DE LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

“No nos equivocamos si mostramos lo invisible a través de lo visible” (Gregorio Magno citado en Burke, 2005, p.59)

Según Peter Burke, y sirviendo de justificación para este texto, el arte no es un tema de investigación evidente para los historiadores, quienes han dejado de lado esa valiosa forma en que el mismo plasma de manera subjetiva los cambios de una sociedad. En *Formas de historia cultural*, específicamente en un aparte titulado “La historia como memoria colectiva”, el autor propone que la memoria refleja la percepción de lo que ocurrió realmente y que la historia se plantea como una disciplina que debe ser un reflejo de la memoria. Sin embargo, ni historia ni memoria son inocentes, y en ambas hay un alto grado de subjetividad ocasionada por la interpretación y la deformación. La memoria es selectiva y maleable -se debe tener en cuenta quien la modela-, por eso se debe ser crítico frente a esta y la fiabilidad de los recuerdos que plantea. Adicional a esto, es muy común que los grupos recuerden aquello que no han experimentado directamente, es decir, que la memoria de un episodio se reconstruye de forma fragmentada mediante la transmisión de los recuerdos públicos. De ahí que Burke plantee: “La expresión ‘memoria colectiva’, que se ha impuesto en la última década resulta una útil abreviatura para resumir el complejo proceso de selección e interpretación de una fórmula simple y pone de relieve el paralelismo entre las formas en que el pasado se registra y se recuerda” (Burke, 2006, p.68).

Respecto a la transmisión de la memoria colectiva, Burke plantea cinco formas de la misma: la tradición oral, los registros escritos, las imágenes, las acciones y el espacio. De las imágenes dirá que son recuerdos contenidos en pinturas y fotografías de escenas estáticas o en movimiento que son llamadas el arte de la memoria. Son imágenes cuyo valor radica en permitir asociar lo que se quiere recordar con algo, facilitando así la retención y la transmisión de recuerdos. Sin embargo, se debe tener

una precaución clara, pues estas imágenes imponen determinadas interpretaciones del pasado, es decir, van a modelar la memoria y por lo tanto a construir identidad social.

Ahora bien, el libro fundamental de este autor, así como el gran sustento del presente texto, es *Visto y no visto*, donde Burke plantea que los historiadores son una suerte de analfabetos visuales, que solo recurren a la imagen en casos extremos, y cuando los documentos escritos son raros o inexistentes, como en el caso de la pintura rupestre de Altamira y Lascaux, o el de las catacumbas de Roma que en los siglos XVII y XVIII fue utilizado como testimonio de la historia -no disciplinar-. Para Burke, es imposible acercarse al pasado sin la ayuda de toda una cadena de intermediarios, de ahí la pregunta de por qué no considerar a la imagen -en nuestro caso específico- como una fuente para la historia -no narración “concluida”-. En este caso, el artista aparece como un testigo ocular y el arte, como ya hemos mencionado, como memoria, es decir, no historia, así, el objetivo de Burke es evidenciar que “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico” (Burke, 2005, p.17). Sin embargo, si bien la imagen se equipara a los documentos que podrían encontrarse en un archivo, es importante tener en cuenta un elemento clave que sustenta la propuesta. Al evidenciar el valor de esta fuente, señala Burke:

Los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como ‘testimonios’ en sentido estricto. Debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba ‘el impacto de la imagen en la imaginación histórica’. Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado. Nos hacen comprender cuántas cosas habríamos podido conocer, si nos las hubiéramos tomado más en serio. En resumen, las imágenes nos permiten ‘imaginar’ el pasado de un modo más vivo (Burke, 2005, p.6-17).

De esta manera, se hace necesario responder a la pregunta de hasta qué punto las imágenes ofrecen un testimonio fiable del pasado, quizá la más evidente en tanto el

arte no es una fuente convencional de la historia. Para Burke, hay tres elementos clave que deben ser considerados a la hora de utilizar la imagen como testimonio histórico, teniendo en cuenta que las mismas no son reflejos puros de la realidad -de la misma manera que ninguna otra fuente histórica lo es-. En una primera instancia, la buena noticia es que “el arte puede ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto” (Burke, 2005, p.37); en una segunda instancia, una mala noticia es que

el arte figurativo a menudo es menos realista de lo que parece, y que, más que reflejar la realidad social, la distorsiona, de modo que los historiadores que no tengan en cuenta la diversidad de las intenciones de los pintores o fotógrafos (por no hablar de las de sus patronos o clientes) pueden verse inducidos a cometer graves equivocaciones (Burke, 2005, p.37).

Finalmente, se debe tener en cuenta que “el propio proceso de distorsión constituye un testimonio de ciertos fenómenos que muchos historiadores están deseosos de estudiar: de ciertas mentalidades, de ciertas ideologías e identidades” (Burke, 2005, p.37). Analizar por ejemplo a qué se deben los cambios de representación de los reyes europeos entre los siglos XVI y XIX.

Para Burke es claro que estas tres posiciones surgen en el contexto de un debate entre realidad y representación, que obliga a que la primera comience a ser puesta en duda como un algo establecido; así, la realidad del historicismo entra en crisis. En el arte, el realismo tiene su propia retórica y las imágenes actúan como un espejo deformante que proporciona testimonios de diferente nivel, así los defectos de la obra pueden ser considerados como virtudes, pues “las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras” (Burke, 2005, p.38).

Para el autor, entonces, la imagen cobra fuerza como fuente en algunos casos puntuales, en los que, como se mencionó, lo importante es “leer entre líneas” eso que la obra contiene como imagen plana. Respecto a lo sagrado y lo sobrenatural como elementos de persuasión, dice Paul Klee: “el arte no reproduce lo visible, pero hace visible” (citado en Burke, 2005, p.59). Es decir, es importante analizar ciertas

imágenes como armas de polémica religiosa, que en el caso de las xilografías utilizadas por los luteranos, que nos muestran la visión que la gente sencilla tenía o se le entregaba de la reforma, la cual no estaba contenida en ningún texto escrito que por lo general provenía de una minoría culta. Así, encontramos imágenes donde hay una folklorización de la religión; “en una cultura en la que el conocimiento de la lectura y de la escritura era muy limitado, las imágenes ofrecen un testimonio de este proceso mucho más rico que el de los textos” (Burke, 2005, p.72), es esta realidad la que explica Georges Duby en *Arte y sociedad en la Edad Media*, que lleva a que “En 1025, el sínodo de Arrás autorizó a que se pintaran imágenes para la instrucción de los ignorantes” (Duby, 1998, p.10-11).

La imagen, en este caso, puede operar como un medio para hacer, por qué no, una historia de las ideas, lo mismo que ocurre con aquellas imágenes donde se insertan elementos de poder y protesta. En este segundo caso, Burke parte de la noción de pensar al artista como un filósofo político, en el cual la alegoría, la metáfora y el símbolo son de vital importancia. Estos son casos donde en la imagen se da la personificación de conceptos abstractos como la justicia, la prudencia, la libertad, la victoria, la república, la fraternidad, la igualdad, la democracia, y los mensajes históricos son evidentes para aquellos que quieren y pueden leerlos, es decir, la necesidad de un análisis contextual se hace un requisito. Un arte destinado a transmitir mensajes puntuales, de esta forma, con un claro carácter didáctico con fines específicos como la consolidación de una noción de identidad nacional.

Por otra parte, tenemos imágenes que evidencian perspectivas de la sociedad, sentido en que se configuran como documentos históricos de la vida social y política de un tiempo puntual en que el autor actuaba como una suerte de reportero. Asimismo, obras donde se insertan estereotipos de los otros -mujeres, niños, negros, esclavos u orientales, subalternos en general para la cultura occidental europea- que quizá hablan más de la propia cultura -que de la otra- y ahí reside su valor como fuentes para la historia; a propósito indica el autor:

Las imágenes de otro, llenas de prejuicios y estereotipos, parecen socavar la idea de que el testimonio de las imágenes es digno de ser tomado en serio.

Pero, como de costumbre, debemos hacer una pausa y preguntarnos: ¿testimonio de qué? Como testimonio del aspecto que tenían realmente otras culturas y subculturas, muchas de las imágenes estudiadas en este capítulo no tienen ningún valor. Lo que sí documentan perfectamente, en cambio, es un encuentro cultural, y las respuestas dadas a dicho encuentro por los miembros de una determinada cultura (Burke, 2005, p.175).

Para Burke “toda imagen cuenta una historia” (Burke, 2005, p.177), por eso las mismas son de una forma u otra agentes históricos que no solo contienen memoria sobre ciertos acontecimientos, sino que influyeron en la percepción que hubo de los mismos en su época. Es por esto que la imagen, y en nuestro caso el arte, debe ser tomado como una fuente o recurso para los historiadores. Ahora bien, esto es perfectamente comprensible para un caso en que la imagen sea contemporánea al acontecimiento que contiene, pero cosa distinta ocurre en aquellas ocasiones donde el pintor opera como una suerte de historiador. En estos casos, para Burke, se debe pensar la imagen en los mismos términos de la novela histórica, como un deseo de reconstruir cuidadosamente escenas del pasado, intentando evocar la forma de vida de la época y describir la mentalidad de quienes vivieron en ese período. Así, el arte es una interpretación particular del pasado donde un sujeto pinta una historia; en estos casos, se debe tener en cuenta las analogías que hay entre ese pasado que se está pintando y el presente del propio autor -lo cual se evidencia por ejemplo en las ropas de los personajes-, saber advertir los anacronismos deliberados así como los que no lo son, e interrogar aquello que nos dicen.

...

Ahora bien, para Burke hay tres alternativas a la hora de abordar las imágenes de lo sagrado, el poder, la sociedad y los acontecimientos, con sus múltiples derivaciones y ramificaciones. Esas tres alternativas son el psicoanálisis, el estructuralismo o la semiótica y la historia social del arte, los cuales varían en intereses y perspectivas. Desde el enfoque del psicoanálisis, no se hace énfasis en los significados conscientes sino en los símbolos y las asociaciones inconscientes, ideas que tienen

que ver, por ejemplo en términos de la representación del otro, con deseos reprimidos y fantasías insatisfechas; o de la persuasión inconsciente en términos de las imágenes sagradas. Esto es lo que Burke llama psicohistoria y reviste ciertos problemas: los psicoanalistas oyen a los sujetos para encontrar esos elementos del inconsciente, cosa que no se puede hacer con un pintor muerto; los historiadores se interesan en culturas y sociedades, mientras que los psicoanalistas se interesan en individuos, por eso la interpretación puede dejarse sólo en términos del pintor y no de su época. El problema de este enfoque es que es en gran medida especulativo; sin embargo, el analizar las imágenes desde los deseos y los temores colectivos, pensando en que sobre las mismas hay una proyección de fantasías inconscientes, les da un valor particular.

Por su parte, el enfoque desde el estructuralismo -semiología- y posestructuralismo, es importante para Burke porque permite observar la obra como un sistema de signos que se puede considerar como un subsistema en relación a un todo mayor. Quizá el mayor problema de este método es que se le considera excesivamente reduccionista al no querer dejar espacio a las ambigüedades y reducir las imágenes a un simple esquema. Así, se inserta en una de las grandes discusiones del siglo XX, entre formalismo y hermenéutica; a propósito, Clifford Geertz menciona: “para que resulte útil para el estudio del arte, la semiótica debe dejar de considerar los signos meros instrumento de comunicación, un código que debe ser descifrado, y considerarlos modos de pensamiento, locuciones que deben ser interpretadas” (citado en Burke, 2005, p.223). Sin embargo, contrario al método de Panofsky, que expondremos en el capítulo siguiente, este enfoque tiene más interés en encontrar la relación entre los elementos que en la decodificación de los mismos, en encontrar aquello que Hayden White llama el contenido de la forma. Asimismo, explica Burke que para los posestructuralistas, el análisis recae en la indeterminación, en el juego de la multiplicidad de significados que los artistas tratan de controlar por medio de etiquetas como iconotextos o claves de lectura, indicaciones. Sin embargo, su gran debilidad es la tendencia a creer que cualquier significado es tan válido como otro; al respecto menciona el autor:

Lo que es nuevo en esta época es fundamentalmente el hincapié que se hace en la indeterminación y la tesis de que los creadores de imágenes no pueden fijar ni controlar su significado, por mucho que se esfuercen, ni a través de las inscripciones ni a través de ningún otro medio. Dicho hincapié encaja perfectamente con el movimiento post-moderno en general y en particular con el análisis de la 'recepción' de las imágenes (Burke, 2005, p.225).

Finalmente, en el enfoque de la historia cultural, el significado de las imágenes depende de su contexto social, por lo que es importante considerar el arte como reflejo de la sociedad -como en el caso de Arnold Hauser, que expondremos en el capítulo siguiente- y la relación del artista con el patrono o con quien ha encargado la obra -elemento trabajado por Haskell-. Aquí, para Burke se hace necesario abordar dos teorías: la feminista, donde el análisis no se hace en términos de la clase social sino del sexo del artista, del patrono, de los representados y de los espectadores, teoría que tiene como punto de partida un ataque a la mirada dominante en términos de cómo se representa a la mujer y lo femenino, sus trabajos, exotismo de las otras, condena de las extrañas. El otro caso es la teoría de la recepción, que tiene como eje las respuestas dadas a las imágenes, es decir, es el estudio de las repercusiones que la obra tiene en la sociedad -un ejemplo de esto son los casos de iconoclasia como elementos puntuales de respuesta ante las imágenes-, por tanto se debe apelar a la retórica de la imagen -persuasión del observador para que tienda a algo- para hacer el análisis. Según Burke, esta teoría lleva al historiador a interpretar la imagen en el seno de una cultura. Y si bien, no hay buenas o malas interpretaciones, sí se puede pensar en malentendidos, en términos de una no correspondencia entre el mensaje emitido y el mensaje recibido, como es claramente expuesto por Ernst Gombrich en *Objetivos y límites de la iconografía*.

1.2 GADAMER Y PAREYSON, ARTE Y VERDAD

Respecto a ese problema por la verdad en el arte⁷, se hace necesario hacer una mención de los filósofos Hans-Georg Gadamer y Luigi Pareyson, quienes de una forma clara pueden darnos algunas luces al respecto. En primera instancia es importante tener en cuenta que en ningún caso la verdad -con minúscula- es monopolio de la ciencia, y que por el contrario, el arte, la ética, las ciencias sociales y las humanidades también pueden alcanzarla (Blanco, 2002, p.770); simplemente lo que sucede es que se tiene acceso a diferentes verdades que, como señala Pareyson, no pueden ser absolutas en tanto provienen de sujetos con conocimientos históricos personales (Blanco, 2002, p.779); es por esto que “la verdad no solo hay que buscarla en la filosofía sino también en el arte” (Blanco, 2002, p.770). Es precisamente en este sentido que el arte se hace pertinente como fuente, pues en tanto ente propenso a la interpretación permite establecer “un diálogo del artista tanto con la materia que ha de formar, como con la forma que resultará” (Pareyson citado en Blanco, 2002, p.776); pero como ya se dijo, si bien revela algo de verdad nunca será la verdad en sí; sin embargo, el historiador se ve sometido a una paradoja, en la que si bien es libre en su interpretación debe buscar la verdad, es decir, optar por una hermenéutica que propenda por la verdad, por el riesgo, la libertad y la fidelidad.

Por su parte, para Gadamer la obra de arte está en constante proceso de transmisión de mensajes que deben ser contemplados en una simultaneidad presente pasado y una explosión de voces, al respecto apunta Sixto J. Castro:

El arte de tiempos pasados, el *factum*, que llega a nosotros a través de océanos de tiempo que actúan como filtro y que constituyen la tradición viva, debe decirse de modo nuevo constantemente, pues el arte requiere

⁷ Teniendo en cuenta que este no es el problema central del presente texto, pues la verdad, como elemento unívoco está ampliamente reevaluado en la esfera histórica a la que nos adscribimos, para profundizar al respecto se recomienda ver: Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Argentina: Katz editores; Appleby, J. Hunt, L y Jacobs, M. (1998). *La verdad sobre la historia*. España: Editorial Andrés Bello; Vattimo, G. (2010). *Adiós a la Verdad*. España: Gedisa, 2010; Rorty, R. (1998). *Pragmatismo y política*. España: Paidós, 1998.

interpretación, porque es de una multivocidad inagotable (Castro, 2003, p.589).

Es decir, la tarea del historiador que busca una porción de verdad en el arte, es la de vincular la intemporalidad de la obra con la temporalidad del mundo que evidencia y de él mismo como sujeto observador, para de esta manera, lograr, como dice Gadamer, al interpelar al observador, evidenciar eso fugitivo que retuvo en el flujo irreversible del tiempo (Gadamer, 1991, p.52). Así la obra se nos muestra como una nueva fuente de comprensión que evidencia relaciones de sentido insospechadas y que puede ser fuente porque “el *re*-conocer capta la permanencia en lo fugitivo. Llevar este proceso a su culminación es propiamente la función del símbolo y de lo simbólico en todos los lenguajes artísticos” (Gadamer, 1991, p.53). Es decir, como afirma Castro, que a la interpretación hermenéutica de la obra de arte

le conviene el carácter de simultaneidad, en el sentido de que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia, entendida como una tarea para la conciencia, de modo que toda mediación quede cancelada en una actualidad total (Castro, 2003, p.595).

“Nos planteamos una pregunta y buscamos la manera de descubrir cómo es posible responderla. Hay muchas preguntas en la historia a las cuales no podemos responder, porque carecemos de indicios. Digo siempre que la historia es como el queso gruyere: tiene muchos agujeros. El talento del historiador consiste precisamente en encontrar preguntas para las cuales piensa que puede obtener respuestas. Antes de toda investigación, es necesario decidir. El talento, se podría decir, el olfato del investigador, es sentir lo que es prometedor, que podrá descubrir algo. Porque, como digo, el resultado es en muchos casos ‘quizás, quizás no’” (Gombrich, 1993, p.150-151)

CAPÍTULO 2

PROPUESTA METODOLÓGICA QUE PLANTEA LA CONSIDERACIÓN DE LA OBRA PLÁSTICA COMO FUENTE PARA LA HISTORIA

“Se amplían los vestigios del pasado que se aceptan en la construcción del relato histórico; de allí que la experiencia cotidiana, el testimonio, la tradición oral, pasando a formar parte de las fuentes históricas, abran un espacio que la historiografía tradicional descartaba por poco fiable” (Pini, 2009, p.43)

Hemos pues evidenciado teóricamente aquellos elementos, como la memoria y la representación, que permiten fundamentar la propuesta metodológica que toma el arte como fuente, en el sentido en que en la obra se insertan episodios de memoria, necesidades de olvido, memorias prohibidas, deseos, pasiones, visiones e ideas, que no aparecen en los textos. Como afirma Erwin Panofsky, desde el arte emergen relaciones de significación que evocan a la mente de los seres humanos un tipo de testimonio que tiene “la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo, y es precisamente en este aspecto que los estudia el humanista. Éste es, fundamentalmente, un historiador” (Panofsky, 1987, p.21), un sujeto capaz de ocuparse de esos vestigios humanos que como objetos de investigación emergen fuera de la corriente del tiempo y se ubican en el cosmos de la cultura (Panofsky, 1987, p.21). Así, la obra de arte tiene para la historia una doble función, elemento contenedor de sentido y ente productor del mismo, constituyéndose como un elemento complejo compuesto de un pasado y un presente, que como dice Iuri M. Lotman, se interceptan creando códigos y relaciones entramadas.

Quizá, el problema de aceptar el arte como fuente reside en el fetiche por la verdad y la objetividad, por lo que, sería interesante, como menciona el historiador holandés Gustaaf Renier -citado en Burke-, pensar en cambiar la palabra fuente por vestigio, pues la primera evoca una idea equívoca; dice: “tradicionalmente, los historiadores han llamado a sus documentos ‘fuentes’, como si se dedicaran a llenar sus cubos en el río de la verdad y sus relatos fueran haciéndose más puros a medida que se acercaran más a los orígenes” (Burke, 2005, p.16). Se hace pues necesario, como punto de partida, aceptar la multiplicidad de voces y miradas que integran la disciplina, como afirma Roger Chartier: “Nuestra obligación ya no consiste en reconstruir la historia, tal como lo exigía un mundo dos veces en ruinas, sino en comprender mejor y aceptar que los historiadores ya no tienen hoy el monopolio de las representaciones del pasado” (Chartier, 2008, p.17). En el caso colombiano, nos encontramos que el historiador Germán Colmenares planteaba que ninguna fuente presenta una relación transparente con el presente que en ella se inserta, sentido en el cual

Las fuentes han pasando a ser así una referencia indirecta de la realidad social, incapaz de ilustrar todos sus aspectos o responder a todas las preguntas que podemos formular sobre ella. Por eso, cualquier inferencia sobre esa realidad no reposa ya en las fuentes mismas sino en la asociación entre las fuentes y una teoría, un modelo o una hipótesis explicativa (Colmenares citado en Silva, 2007, p.64).

En este orden de ideas, Renán Silva, en un texto titulado *La servidumbre de las fuentes*, plantea la necesidad de incluir tanto la literatura como el material iconográfico en el análisis histórico, teniendo en cuenta que este último intento de apoyar con material gráfico el análisis histórico, si bien comenzado por Colmenares con el texto *Ricardo Rendón: una fuente para la historia de la opinión pública*, ha encontrado pocos continuadores, entre los que se destaca *Caminos cruzados: cultura, imágenes e historia* compilado por Yobenj Chicangana-Bayona. Sin embargo, volviendo a Silva, para este la consideración de nuevas fuentes para una historia del país es

fundamental, pues en la actualidad hay nuevas dificultades en la disciplina que implican

La aparición de nuevos problemas y la ampliación de su campo documental, si es que se quiere hacer de tal ampliación la oportunidad de dotar a la investigación histórica en el país de nuevos bríos y no solamente la ocasión de seguir difundiendo entre las clases medias urbanas que pueden comprar -y deben leer- libros 'interesantes y de fácil lectura' que refuerzan el prejuicio de que la historia es una forma de entretenimiento divertido pero estéril y no una forma de conocimiento que nos puede ayudar en algo a comprender el presente (Silva, 2007, p.74).

Es decir, en el arte hay intentos de cristalizar cierta memoria, perdida o prohibida en los textos, que debe ser considerada; sin embargo, este es apenas un camino que empieza a abrirse, pues "para los historiadores de la violencia política, el arte no ha superado el rol de la ilustración de un texto" (Ordóñez, 2013, p.234).

Procediendo ahora a plantear la propuesta metodológica que contempla al arte como una fuente para la historia, en la medida en que es un vestigio en el cual se inserta la memoria de un testigo, es importante tener en cuenta que el arte, en tanto artefacto humano revela una época y un mundo. En el arte tenemos palabras pintadas con pinceles, que para ser historiadas deben ser interpretadas, como dice Chartier: "El cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer" (Chartier, 1996, p.76). De este modo, el arte permite reformular el mundo conocido desde los documentos; es ahí donde la propuesta se hace reconocible en vista de lo polifacética que es la cognición humana. Es pues un planteamiento a favor del cambio de mentalidad en el modo y los métodos tradicionales de hacer historia, ampliando el horizonte de posibilidades a los aportes que surgen en el seno de la teoría e historia del arte. Poner en movimiento la interdisciplinaridad de la que tanto se habla y tan poco se aplica, teniendo en cuenta que en todos los casos hay selecciones de aquello que llamamos hechos históricos y también de aquello que definimos como fuente; así, la idea de la relatividad cultural,

basada en concepciones espacio temporales maleables, permite que el cosmos de la cultura expanda los estrechos marcos de aquellas teorías o concepciones históricas cerradas, marcando precedentes interesantes.

El historiador entonces debe poner el arte al mismo nivel de los documentos, bajo el argumento de sus posibilidades como fuente -evidencia- para la disciplina; ser consciente que todos son vestigios cargados de subjetividades, que en ningún caso son inocentes ni entregan una verdad prístina; saber que ninguna fuente es un reflejo claro de la realidad -aunque sí está condicionada por la misma como menciona Arnold Hauser-, pero a pesar de ello, es testimonio humano disponible como materia prima apropiada para la reconstrucción de los acontecimientos del pasado. De este modo, esta fuente debe ser tenida en cuenta desde su propia perspectiva -social, cultural, política, económica, moral-, en la medida en que es un testimonio de sensibilidad ante su propia historicidad, como debe ocurrir con todas las demás fuentes. Si bien es importante fomentar el uso de este tipo de fuente, es fundamental advertir sobre las trampas que contiene y los cuidados que deben tenerse. En un ejercicio ético de la disciplina, el historiador reflexiona no solo sobre el poder que puede ejercer su trabajo sino sobre los poderes codificados insertos en el discurso del arte; es por esto que se torna fundamental analizar concienzudamente las dinámicas concretas que gravitan sobre el ámbito artístico en cada caso específico.

Tomar el arte como vestigio permite a los historiadores reconstruir las experiencias religiosas, analizar las consecuencias del uso de retratos canónicos, especular acerca de la mentalidad que se esconde tras la representación de un paisaje con ciertas características, evidenciar la cultura material de un momento espacio temporal determinado, entre otros. Finalmente el artista opera como reproductor de la cultura y la sociedad; es por esto que se hace necesario comenzar a valorar al mismo como un testigo de su época, uno que se transformó en productor de una materialidad que permite la conservación de una memoria viva. Los historiadores debemos pues responder a esa memoria que ha perdurado, y considerarla tan válida y peligrosa como cualquier otra, ocupándonos del arte no en tanto objeto material, sino en la medida en que comporta significados diversos

evidenciados en la materialización de la forma, la idea o el tema y el contenido. Es por eso fundamental el bagaje cultural y la consciencia de la situación, que es lo que finalmente va a diferenciar al espectador ingenuo del historiador abierto al arte como fuente, quien le da sentido a un sistema compuesto tanto por el elemento estético como por el estudio arqueológico e histórico de un tema o acontecimiento definido. La idea es “la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto” (Panofsky, 1987, p.37), hacer presente el pasado, repensarlo, reinterpretarlo, reescribirlo, insertando hechos aparentemente estáticos en procesos dinámicos. Como bien expresa el historiador del arte Erwin Panofsky:

Este contenido, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Peirce, como aquello que una obra transparenta pero no exhibe. Es la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra (Panofsky, 1987, p.29).

Ahora bien, se considera importante tener en cuenta las posibilidades de contemplar el arte como fuente para la historia, así como los límites y riesgos de hacerlo, los instrumentos que se consideran necesarios y la metodología a seguir, teniendo en cuenta que estos dos últimos elementos pueden ser revisados o reconsiderados por cada investigador. Lo que aquí postulamos no pretende en ningún caso establecerse como norma; ese sería el límite de la propuesta -así como de cualquiera-: el pretender mostrarse como algo establecido e inmutable.

2.1. POSIBILIDADES

Siguiendo a Peter Burke en *Visto y no visto*, es importante contemplar qué tipos de imágenes puede encontrarse el historiador, con el fin de poder explorar las posibilidades que cada una de ellas ofrece al ejercicio de la historia en tanto disciplina que necesita de fuentes y vestigios para pensar el pasado. En este sentido, tendremos en cuenta una serie de imágenes susceptible de ser ampliada -pues

sabemos que la masa de aquello que consideramos arte aumenta constantemente-, que contempla las obras de acontecimientos históricos, costumbristas, retratos, paisajes, así como aquellas imágenes que aluden a lo sagrado, lo sobrenatural, el poder y la protesta, como medios en los cuales la realidad se construye a través de símbolos, construcción de índole moral y política que recrea lo real. Objetos contenedores de memoria donde se suma la “representación de hechos reales, la ejemplificación de formas y la expresión de sentimientos” (Belén, 2009, p.29). Obras que impiden el olvido, haciendo uso regular de metáforas y alegorías que iluminan la experiencia desde un punto de vista diferente.

De esta forma, el arte, en estrecha relación con la vida, es un objeto que se inserta en la historia y hace parte de la misma; que nos habla de la historia, que contiene la memoria pero también la construye, como bien señala el crítico del arte Arthur Danto: “las obras de arte son *significados encarnados*” (Danto citado en Cascales, 2014, p.209), por ende, susceptibles de ser interpretados y descifrados en tanto transmisoras de recuerdos, desveladoras de mentalidades e ideas, medios de divulgación, y demás, que permiten una nueva comprensión de la historia, quizá de forma más eficaz por ser más accesibles, como dice Francisco Zubiaur Carreño respecto al cine, el arte, debe ser considerado como una fuente de información primaria que no debe desatenderse, una fuente que debe ser añadida a esas clásicas, y por tanto convertirse en objeto de valoración e interpretación.

Asimismo, encontramos obras de protesta que ponen en movimiento su función social en tanto contenedores de memoria individual y colectiva nada inocentes, que propenden por una consciencia respecto al propio presente. Un arte que puede poner en crisis la imagen que se tiene del mundo en tanto construcción crítica de referentes identitarios, que desata interpretaciones sugestivas y quizá subversivas. Imágenes que cuestionan concepciones heroicas de la historia nacional al estar insertas en un lenguaje que permite la circulación de lo prohibido. Formas de decir semiocultas que trasgreden la moral pública establecida, que evocan oposición y escepticismo. Imágenes que más que manipular la opinión pública -aunque también

puede ser el caso, como señala Arnold Hauser- se basan en la crítica a los discursos dominantes, generando un quiebre de la oficialidad al plantear preguntas que erosionan la verdad como instrumento de dominación. Pero la posibilidad que estas presentan va más allá de su contenido, y por eso lo realmente importante es utilizarlas en pos de la reconstrucción de actitudes o mentalidades perdidas o prohibidas en un momento puntual.

En este caso, el arte permite adentrarse por los intersticios de los regímenes para intentar reconstruir esa memoria oculta, quizá esa contramemoria de la época que en su momento tenía pocas formas de salir a la luz. Obras que reflejan una memoria casi siempre dolorosa que se resiste a ser olvidada en tanto silenciada; es por eso que está por resolver el papel de la producción artística en la escritura de la historia nacional, pues “en un país que prefiere los medios a las letras, es la imagen la que tiene el poder de construir nación, así el cuerpo y el arte como fuentes primarias deberían asumir su lugar en el reparto de lo sensible a partir de la imagen como mediación” (Ordóñez, 2013, p.240).

Por otra parte, en un lado completamente opuesto a las imágenes con contenido de protesta, las cuales en la mayoría de las ocasiones están cargadas de elementos irónicos y satíricos, lugar donde reside tanto su valor como su peligro, se encuentran aquellas imágenes que aluden al poder, las cuales deben ser analizadas en pos de la eficiencia sociocultural de las ideas que mueven, de los discursos que se inscriben en ellas subrepticamente. Gobernantes representados como santos, cuyas imágenes son veneradas como tales, con unos cánones de representación idealizados y establecidos que están en consonancia con la grandilocuencia del sujeto que se observa. Obras cuya posibilidad de ser fuentes para la historia, reside en ser elementos clave dentro de un discurso específico; en este sentido, las mismas operan como soportes materiales de ciertos procesos que requieren de una figura ideal que contemple los valores sociales, morales, políticos y demás; figura que debe ser y es seguida como modelo. Encontramos casos como los próceres de las independencias latinoamericanas, cuyos retratos contenían el alma y los valores de la revolución y la nueva sociedad; obras en las que se debe develar la ruptura entre lo

discursivo y lo visible, entre aquello que se dice y lo que se ve, para así entender la relación de las imágenes con el lenguaje de la historia, en la medida en que son evidencias de un mundo y una sociedad, la cual, como propone Mitchell, es un texto, cuyas representaciones son sus discursos (Mitchell, 2009, p.19).

Encontramos también relatos visuales, una suerte de crónicas pintadas de acontecimientos históricos relevantes, donde el artista opera como testigo ocular. Imágenes con una retórica, iconografía y cánones propios donde los sucesos dinámicos son narrados de forma condensada en una sola imagen estática. Grandes obras que configuran el arte histórico, frisos narrativos o pequeños artículos cuyas posibilidades pueden ser exploradas en tanto se analicen profundamente y se escudriñen sus significados. A propósito propone Peter Burke:

Tanto la selección de los acontecimientos dignos de conmemoración como la forma en que son presentados, constituyen un testimonio del carácter del régimen que las produjo, mientras que los estudios de toda una serie de monedas antiguas a medio plazo ponen de manifiesto los cambios inconscientes o cuando menos semi-inconscientes sufridos por la percepción de los hechos (Burke, 2005, p.183).

Es decir, estas son obras donde se debe proceder con precaución, en la medida en la cual suelen ser escenas donde la idealización plástica es utilizada como elemento propagandístico, casos donde la memoria y los valores culturales se revelan como armazones del lugar de la mirada. Sin embargo, es un tipo de arte que, al igual que el costumbrista, permite, más allá del acontecimiento, entregar información sobre elementos como los atuendos, las armas y las herramientas, entre muchos otros. Lo importante es no perder nunca de vista la singularidad y multiplicidad de las imágenes, para así salir de la cadena de los estereotipos y las obviedades, asumiendo una mirada crítica y profunda que deje de tomar la obra de arte como espejo de la realidad y la perciba como una ventana a una nueva visión del mundo y los acontecimientos; así, serían imágenes que paulatinamente desafíen a renovar la disciplina y hagan a los historiadores conscientes de que ninguna fuente representa

“la realidad como un espejo [nada lo hace] sino como la interpretación de un conjunto de datos organizados” (Zubiaur, 2005, p.206).

Otra de las grandes posibilidades de nuestra consideración radica en acercarnos a la cultura material a través de las imágenes, no solo para tenerlas en cuenta en tanto revelan ideas, actitudes y mentalidades de diferentes épocas (Burke, 2005, p.101), sino al considerarlas como testimonios vívidos de la materialidad del pasado, punto en el cual, como vestigio, se amplía hasta abarcar la cotidianidad de todo tipo de clases. Imágenes de paisajes urbanos que conciben la ciudad como un artefacto cultural que es representado, y arrojan amplia información sobre las actitudes urbanas de una época determinada, así como permiten la reconstrucción histórica o efectiva de lugares destruidos. Sin embargo, sus posibilidades no se agotan allí, pues también nos entregan detalles de los interiores de casas, tabernas, hospicios, bibliotecas, teatros, laboratorios, entre otros, constituyéndose así como obras donde la cotidianidad que allí se desplegaba ha quedado contenida y que en pocas -o nulas- ocasiones se encuentra en documentos. Así, las imágenes pueden entregarnos detalles de la cultura material que de otra forma serían sumamente difíciles de reconstruir, en tanto imposibles de acceder y quizá desaparecidos; incluso en aquellos casos en que la fotografía hace su aparición, las obras pictóricas sirven como contraste que evidencia imaginarios colectivos, quizá ausentes en la fotografía. Imágenes pues que nos muestran no solo los artículos del pasado, sino su distribución, uso y cambios técnicos, así como las transformaciones que tienen las actividades cotidianas que paulatinamente van haciendo un tránsito de colectivas a individuales -la lectura, por ejemplo-, como bien señala Burke:

Por lo que a la historia de la cultura material se refiere, el testimonio de las imágenes parece especialmente fiable en lo tocante a los pequeños detalles. Es particularmente valioso como documento de la disposición de los objetos y de los usos sociales de los mismos, no tanto de la lanza, el tenedor o el libro en sí mismos, sino de la manera en que eran manejados. En otras palabras, las imágenes nos permiten situar los artefactos antiguos en su contexto social original (Burke, 2005, p.127).

Y ya que hicimos alusión al paisaje urbano, es importante considerar el paisaje rural, en el cual todos los elementos en él contenidos nos entregan inmensas posibilidades de exploración del pasado, en tanto vestigios, si se les considera como proyecciones de una mentalidad, unas ideas, anhelos, deseos, temores, entre otros. En este sentido, es importante considerar no solo al artista que ejecuta la obra y que inserta en ella una serie de valores determinados por su época, visión del mundo y patrón, sino además al público que encuentra algo en esa construcción de la realidad, la cual, al igual que en todos los demás casos, puede pecar de grotesca o idealizada, como casos extremos. El paisaje, así, puede operar como objeto de veneración o temor, como una imagen donde se insertan estados espirituales como la inocencia, lo trascendente y la libertad, o como una obra que despierta asociaciones políticas. Basta simplemente con diferenciar un paisaje de la campiña inglesa de la Revolución Industrial, que se nos muestra como el anhelo de un pretérito perdido, a un paisaje alemán de mediados del siglo XIX, que pueden presentarse con claras adscripciones ideológicas -sin que estos dos ejemplos sean totalizadores de los tipos de arte en estos lugares y períodos-. Las posibilidades entonces que entrega el paisaje deben evaluarse como todos los casos en un contexto histórico puntual, para poder así desentrañar aquellos elementos de la época que en él se encuentran insertos.

Finalmente, para concluir este aparte de las posibilidades del arte como fuente para la historia, es importante considerar dos últimos tipos de imágenes que aportan elementos que enriquecen el discurso histórico. En primera instancia, tener en cuenta esas imágenes de la sociedad que no solo nos arrojan información sobre festividades e individuos típicos -con los problemas que esto pueda conllevar-, sino que además nos permiten analizar la percepción que se tenía de personajes subalternos, generalmente ausentes en la documentación, como niños, mujeres, ancianos, locos, prostitutas, entre otros. Es decir, que una importante posibilidad reside en la evidencia que plantea la representación de los cambios de actitud que la sociedad tiene hacia un grupo. En segundo lugar, las imágenes con alusiones a lo sagrado y lo sobrenatural, que en términos de la corriente llamada historia de las mentalidades

evidencian la actitud de los hombres de una época; por ejemplo, casos de obras que evocan miedos con el fin de evitar conductas pecaminosas o imágenes realizadoras de milagros que se convertían en objetos de culto. Son imágenes que entregan importantes pistas de una época y lugar en tanto se sepan analizar, para encontrar en ellas ansiedades, deseos o creencias. Además, el estudio de una serie cronológica de imágenes de un mismo tipo y tema permite examinar los cambios paulatinos que se van dando en la mentalidad de las culturas y sociedades. Asimismo, dependiendo de la temática de las imágenes, las mismas pueden ser fuente importante para historiadores de las ciencias, de las ideas, de las mentalidades, de la vida cotidiana, de lo femenino, entre muchos otros temas y corrientes de la historia.

...

Hemos pues señalado algunas posibilidades que permite la consideración del arte como fuente para la historia; quizá en ningún caso de la historia humana hay ausencia total de fuentes, lo importante es saber dónde buscar y qué mirar. Encontrar una relación entre el ver y el decir, en los testimonios de esos seres humanos que tenían una intención comunicativa, para así contemplar el arte como un artefacto cultural con un alto contenido histórico; así “la obra pasa, en este caso, de ser específica de un medio, a ser *culturalmente específica*, y eso es, precisamente, lo que la instituye como valor” (Álvarez, 2006, p.54).

Se hace preciso esclarecer las circunstancias en las cuales la obra se inscribe para encontrar ese sedimento cultural -creencias, hábitos, costumbres- presente en la misma. Es la posibilidad de contar con una fuente que expresa el imaginario social, político, religioso y económico de una época, para ponerse de frente a la historia en tanto devenir; así, “desarrollar en paralelo narrativas autónomas (texto y visual) que se complementen, entrecrucen y permitan que surjan espacios desde los que crear nuevos significados y relaciones” (Hernández, 2008, p.100), se torna fundamental con el fin de encontrar aquello que revela el arte y que de otra manera permanecería imperceptible. Las posibilidades del arte como testimonio admisible radican en el prestar atención a los pequeños detalles que contiene, para sacar a la luz elementos de la vida que otras fuentes no están en capacidad de contener o que consideran

insignificantes. Sin embargo, esto no quiere decir que ese arte cercano, en términos espacio temporales a las situaciones que representa, sea una fuente inocente y objetiva, por el contrario, contiene un punto de vista muy particular, propio de su época y cargado de prejuicios y preconcepciones propias de todos los seres humanos; no se puede hacer caso omiso a esto, pero no es argumento suficiente para desecharlo en tanto que comporta un análisis más crítico y exhaustivo por parte del historiador.

Finalmente, se debe tener en cuenta que las distorsiones son testimonios de ciertas miradas del pasado. Es así como las posibilidades se presentan no tanto en la imagen en sí, sino en el mundo que esta evidencia, en las ventanas que abre y los elementos que permite que emerjan. Un ejemplo de ello son las obras de harenes turcos pintados por artistas europeos, que en términos de la vida de la sociedad oriental pueden decir muy poco, pero comunican mucho de la visión que Europa tenía de Oriente, y que operan aquí como una muestra de la sensibilidad colectiva. Al respecto Raquel Cascales, en su reseña del texto de Danto, *¿Qué es el arte?*, señala:

Es decir, considera que el objeto del arte siempre posee un carácter sensible y está situado en un momento histórico del que no puede abstraerse para ser comprendido de manera adecuada. De esta manera Danto establece que su teoría del arte no es de corte normativo -es decir, no nos dice lo que el arte debe ser- sino que pretende dar cuenta de la estructura que toda obra de arte posee, sea del estilo que sea y responda a las demandas de la poética que responda (Cascales, 2014, p.209).

2.2. LÍMITES Y RIESGOS

En este apartado se desea hacer énfasis en aquellos elementos de riesgo que implica la consideración del arte como fuente para la historia, que bien podrían considerarse una suerte de límites de la interpretación en la medida en que la falta de consciencia en torno a los mismos podría devenir en graves malinterpretaciones de la fuente, sin que esto quiera decir que existan interpretaciones correctas o incorrectas; sin

embargo, sí hay unas más convincentes que otras en la medida en que son más acordes a las condiciones de posibilidad de la obra. Esto quiere decir que es necesaria la lectura entre líneas, con el fin de dilucidar aquello que el artista no necesariamente sabía que estaba diciendo, y, a la vez, ser cuidadoso pues el arte, como cualquier otra fuente, es frágil y susceptible de interpretaciones diversas y a veces equívocas. Ahora bien, para establecer eso que el artista no necesariamente sabía que estaba diciendo, el historiador debe operar como una suerte de detective - investigador-, con el fin de encontrar elementos -pistas- que puedan ser claves en el proceso.

El mayor problema con que puede toparse un historiador al estar realizando una investigación con el arte como fuente primaria, es encontrarse frente a un testigo mudo; por ende, hay una dificultad o más bien necesidad fundamental de traducir a palabras el testimonio que este ofrece. Pero bien podría pensarse que esto es un inconveniente que se experimenta ante muchos tipos de fuente, en la cuales el nivel de percepción, así como la amplitud y complejidad de la misma, va a depender del saber del receptor, es decir, desplegar el conocimiento que se tiene de la época y el lugar para así poder desentrañar los profundos niveles de experiencia que se encuentran en la obra. Proceso que en gran medida es el mismo que se lleva a cabo en el trabajo con archivos documentales; sugiere Burke:

La 'crítica de las fuentes' de la documentación escrita constituye desde hace bastante tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo (si se data de poco o mucho después del acontecimiento), si se trata de un testimonio secundario, etc. Por eso algunas imágenes ofrecen un testimonio más fiable que otras (Burke, 2005, p.18).

Así que una obra de arte, en tanto imagen de mundo, es una representación del mismo que no se encuentra al margen de la sociedad, la política, la cultura o la

economía, es decir, es memoria y por ende no se encuentra fuera de este, sino que por el contrario, se encuentra completamente permeado por el mismo. En este sentido, la representación indica una decisión, bien sea de enaltecimiento, desacralización, recodificación, etc.; es decir, responde a la historicidad de la perspectiva que la produce, y está marcada por una alta cuota de interpretación de quien la analiza; así, se debe considerar la historia con significados contingentes.

...

Ahora bien, con el fin de contemplar aquellos tipos de imágenes mencionados en el apartado anterior -2.1. Posibilidades-, se hace necesario hacer una referencia puntual a cada uno de los casos en los cuales la obra de arte comporta peligros como fuente para la historia. Como se mencionó en el apartado anterior y al comienzo de este, en el ejercicio de una crítica a los testimonios y vestigios del pasado, fuente para la construcción histórica del investigador, lo fundamental es no considerarlos como portadores de una verdad prístina, única e indiscutible, creer que son simples reflejos de la realidad, sino por el contrario, tenerlos como elementos donde se inserta esa compleja memoria de la que hablan Georges Duby y Pierre Nora, una memoria que así sea colectiva, está cargada de un punto de vista particular. Es decir, no podemos olvidar que en muchas ocasiones el arte en tanto imagen ha sido puesto al servicio de políticas e ideologías y utilizado como propaganda, por ende, se carga de estereotipos y convenciones estéticas particulares; sin embargo, si se es consciente de que todas las obras pueden potencialmente distorsionar la realidad, la mirada crítica se agudiza y la intención se aclara.

Vamos pues a tomar una serie de ejemplos pertinentes, en los cuales es importante señalar los problemas que puede conllevar un manejo desprevenido del arte como fuente. En primer lugar, consideremos el caso de las obras que representan el poder. Aquí se hace fundamental partir de las preguntas sobre la función que tienen en el sostenimiento de ciertos regímenes e ideas políticas, o en la conformación de ideas y valores que propenden por la formación de Estados o a la subversión de los mismos en pro de un nuevo régimen -un ejemplo de esto serían las representaciones que se hacían del Antiguo Régimen en el marco de la Revolución

Francesa-. Es decir, analizar la necesidad de un gobernante de poseer una buena imagen pública, teniendo en cuenta que “ni la adulación ni la idealización fueron inventadas en el siglo XX” (Burke, 2005, p.95). Es decir, imágenes en las que los personajes aparecen como la encarnación de unas ideas o valores particulares, que tienden a representar al gobernante como un héroe idealizado, un ser sobrenatural y de carácter triunfalista, pero que trabajados conscientemente permiten analizar el valor que en ellas reside en tanto soporte de un espíritu en formación y de unos ideales específicos generalmente emergentes -un ejemplo de esta cuestión serían las obras de Bolívar y San Martín, realizadas en la primera mitad del XIX-, casos quizá relacionados estrechamente con obras encargadas por gobernantes, por sujetos protagonistas de la pintura o por aquellos que desean perpetuar un modelo.

Obras que tienden a recalcar la vitalidad del líder, su espíritu trabajador o su cercanía al pueblo, como elementos claves de su superioridad moral y por ende de las ideas que promulga y encarna, y que se establecen como un canon iconográfico de representación del mismo; una idea de “mostrar el mejor ángulo”, donde el uso de aditamentos y ropas enfatizan el carácter que se desea evidenciar. Asimismo, sirven de soporte y fundamento de líderes posteriores. Son obras que crean y sustentan el mito que se posa sobre algunos gobernantes -y sobre los que otros se apoyan-, por lo cual están cargadas de elementos simbólicos donde radica su eficacia socio cultural. A estos podrían añadirse aquellas obras encargadas de conmemorar acontecimientos, en los cuales también reposa cierta identidad nacional importante en el mantenimiento de los mitos fundantes. Obras en las cuales se debe tener la precaución de encontrar esos elementos narrativos que agregan dignidad a la escena, así como la omisión de aquellos que podrían restarle. Imágenes en las cuales la interpretación se ve limitada y se pone en riesgo en la medida en que no se identifiquen las convenciones y discursos presentes.

Es pues pertinente en estos casos, así como en todos los demás, la precaución en el uso de imágenes de repertorio, estereotipos y convenciones, como en las escenas de batalla, que tienden a caer en el extremo de simplificar la escena en pos de la contemplación estética y la comprensión, o por el contrario, a

complejizarla con el fin de agregarle un dramatismo extremo. Asimismo, quizá uno de los grandes riesgos en el análisis de obras de encuentros bélicos, es la identificación del papel del artista en la misma y su contemporaneidad al hecho, siendo claro que en las ocasiones en que más detalles hay en la obra, es en los casos en que el artista fue testigo ocular, contrario a testigos de oídas o artistas que recogen una tradición, los cuales, generalmente se centran en escenas menos detalladas pero con un valor heroizante habitualmente mayor. Pero nuevamente, es importante resaltar que en todos los casos se es propenso a una manipulación de los acontecimientos gracias a las pasiones implicadas entre quien hace la imagen y quien la encarga.

A pesar de todo, las imágenes revelan a menudo detalles significativos que los informes verbales pasan por alto. Proporcionan a los espectadores distantes en el espacio y en el tiempo cierto sentido de la experiencia del combate en las distintas épocas. Asimismo ofrecen un testimonio vívido de los cambios producidos en la actitud de las personas frente a la guerra (Burke, 2005, p.191).

Son estos los riesgos de estas imágenes que aluden tanto al poder como a la protesta, de los cuales se debe hacer plenamente consciente el historiador con el fin de no desvirtuar su proceso investigativo y sus interpretaciones del pasado. Saber que las imágenes están cargadas de valores morales e ideas que desfiguran un mundo “real” en la medida en que están creando una visión del mundo particular, o incluso, tratando de destruir una visión de mundo canónicamente aceptada.

Siguiendo esta misma línea, nos encontramos con otra serie de problemas a la hora de considerar las fotografías y los retratos como fuente. Las primeras se conciben como testimonios claros y directos pero, como en todos los demás casos, no se pueden tomar como reflejo de una realidad prístina, basta simplemente con preguntarse qué está quedando fuera de sus márgenes o qué tan real es la escena que entregan, es decir, es necesario analizar, respecto a las fotografías, qué tanto crédito podemos dar al acontecimiento que en ellas se circunscribe, y no simplemente aceptarla como un testimonio auténtico; se deben ubicar en un contexto social, cultural y político específicos, pensar qué deseaba transmitir con sus imágenes un

fotógrafo como Robert Capa, por ejemplo. Es decir, ser consciente de que las fotografías también tienen objetivos, que tanto Ranke como Daguerre seleccionaron específicamente aquellos aspectos del mundo real que querían mostrar, con una actitud selectiva análoga. “Las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico” (Burke, 2005, p.28), son fuentes o vestigios que se deben someter a una crítica seria.

Asimismo, el retrato también presenta problemas en la medida en que tampoco es una representación exacta; es por el contrario una forma simbólica de representar a un individuo puntual; uno que, por otra parte, tiene el dinero suficiente para costearlo, es decir, tiene un estatus social determinado, que generalmente debe evidenciarse en la obra mediante la aparición de ciertos adornos, objetos y poses que complementan su figura. Un claro ejemplo de los problemas de este tipo de obras, y un error del cual se debe cuidar quien considere este arte como fuente para la historia, es tomar las ropas que usan los retratados como la vestimenta cotidiana, en la medida en la cual es claro que quien es representado desea legar una imagen para la posteridad; es por esto que se da una construcción de un yo particular que se sale de los márgenes de lo habitual; sin embargo, “lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. Pero por esa misma razón, proporcionan un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades” (Burke, 2005, p.32-33). Es decir, que tanto en el arte como en las fuentes escritas debemos, como se dijo antes, leer entre líneas. El caso de los retratos, como también de los bestiarios, el folklore y los mitos, deben ser considerados más allá de la representación plana que entregan del mundo, pues en el caso de quedarse con esta simple imagen se estaría incurriendo en un grave peligro, así pues, se debe ver más allá de lo evidente, considerar, como plantea Hauser -tema del punto 2.3 Instrumentos-, una ventana que permita analizar nuevas perspectivas.

Antes de pasar a esos elementos de la cultura material que se insertan tanto en imágenes costumbristas y de género -escenas cotidianas-, como en todos los

casos anteriores, es importante hacer una mención especial a una última representación de individuos, aquellos que podríamos denominar como subalternos ante los ojos de una sociedad, general, pero no exclusivamente, europea, urbana y masculina, a saber: mujeres, niños, ancianos, campesinos, indígenas, orientales, enfermos, entre otros. Estos encuentros culturales comúnmente aluden a estereotipos mentales que se hacen presentes en la obra, es decir, que los prejuicios, entendidos gadamerianamente no como algo moral sino gnoseológico, se insertan claramente en la imagen. Asimismo, se puede aludir a lo típico, lo que tiene el riesgo de sacrificar la individualidad en casos de lecturas precipitadas de un grupo o viciadas por las preconcepciones del mismo. El peligro reside, como en todos los casos, en tomar estas fuentes como un reflejo de la realidad, sin analizar el contexto que las produce, pues si bien hay estereotipos amables como el del buen salvaje, en la mayoría de los casos estos tienden a ser despectivos, hostiles y condescendientes, y responden a unas expectativas claras de un público determinado, como en el caso de las escenas orientales y americanas del siglo XVIII, pensadas para la clientela europea deseosa de extrañezas y exotismo.

Su riesgo es pues este: presentar imágenes distorsionadas de la realidad, de otros personajes de la sociedad o de culturas, que en ocasiones caen en la deshumanización de ese otro, en la medida en que el yo se configura a partir de la diferencia y el antagonismo; es decir, tenemos nuevamente obras con una alta carga moralizante y edificante. Es por esto que se hace necesario saber quién habla, o en este caso, quién pinta y para quién lo hace, con el fin de analizar esos puntos particulares en la forma de ver y por ende de representar. Como afirma Burke: “La mirada a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede o no ser consciente, tanto si sobre el otro se proyectan odios, como temores o deseos” (Burke, 2005, p.158).

Recordemos entonces que se debe tener en cuenta que estas imágenes en tanto representación de unos subalternos, mantienen una tensión constante entre lo satírico como crítica, lo horroroso como diferente, lo idealizado como nostalgia lo caricaturesco como polémica. Si no se es consciente de estos asuntos la

interpretación puede resultar equívoca, al tiempo que no se percibirán los importantes elementos que arrojan tanto las representaciones como los cambios paulatinos que estas van sufriendo. Dicho de otro modo, esos estereotipos o tipificaciones de los otros sujetos o entidades pueden ser altamente peligrosos o informativos, dependiendo de la consciencia que el investigador tenga de los mismos y de su valor en la sociedad en que se inscriben.

Finalmente, en las imágenes que nos permiten adentrarnos a la materialidad de una cultura específica, se debe ser tan precavido como en todos los demás casos, ser crítico respecto al artista, lo que representa y sus fuentes. En estos casos, también nos encontramos escenas y espacios que pueden tender a la idealización o a su opuesto. Así como casos en que las imágenes apelan a tácticas subliminales de persuasión y asociación especialmente relacionadas con la publicidad -siendo las esculturas de los emperadores romanos un claro ejemplo de esto-, donde opera más lo semiológico que lo iconográfico. Como bien dice Burke: “Tenemos el problema de las intenciones del artista, tanto si se trata de representar fielmente el mundo visible, como si pretende idealizarlo o incluso alegorizarlo” (Burke, 2005, p.120).

De este modo damos pues por concluido este aparte, en el que se han pretendido señalar los riesgos de considerar el arte como fuente para la historia, los cuales residen más que en la fuente en sí, en una actitud desprevenida e inocente del investigador, quien no debe olvidar que la memoria que se inserta en las obras es selectiva “y por esta razón, manipula insensiblemente los recuerdos, los adapta a las exigencias del presente, los deforma para que se ajusten a la lenta evolución de una moral” (Duby, 1997, p.7). Si bien el dato histórico está construido por una alta cuota de interpretación, esta tiene límites dados por el contexto en que se inscribe la obra, al cual apela o al que está dirigida. Es decir, que si bien el arte, en la medida en que es contenedor de la experiencia humana es fuente de conocimiento de la misma, en el estudio de las manifestaciones de sentido no puede considerarse como portadora de representaciones inagotables del mundo. Queremos decir que la interpretación tiene límites que se sobrepasan en tanto no se consideren los riesgos; y así como no existe el ojo inocente del artista tampoco existe el del investigador: ambos

seleccionan, organizan y rechazan, por ende, sus construcciones de mundo no son espejos, son representaciones que asumen el ilusorio papel de lo real.

Una imagen, así como un documento, no son datos establecidos, pues tanto el emisor como el receptor hacen parte de una heterogeneidad que reconstruye las fuentes y las interpreta desde los significados que les son propios; así, en la variedad de imágenes reside una multiplicidad de usos y significados. Una misma obra permite interpretaciones distintas a un historiador de la cultura, a un historiador de las ciencias, a un historiador de las mentalidades o a otro que haga historia económica. Y es allí mismo donde se establecen los límites de la interpretación, en no atribuirle a la imagen nada que no le sea propio desde cada área que se la tome, no tomar elementos prestados que generan anacronismos impropios, pero sí hacerse consciente de esos mismos en los casos en que la imagen los contiene.

2.3. INSTRUMENTOS

Ahora bien, se considera necesario tener en cuenta ciertos elementos, postulados o instrumentos a la hora de tomar el arte como fuente para la historia. Hemos dejado claro cómo la memoria moldea formas del pasado, sentido en el cual este -el pasado- es una selección de las cosas que se recuerdan y la historia se configura mediante la revelación de dichas formas. En este caso, la dualidad olvido-memoria se hace presente a la hora de construir y reconstruir el carácter histórico de ciertas memorias individuales y colectivas, construcción que se ve finalmente sometida a cambios políticos, sociales y culturales de la actualidad⁸, como propone Ivonne Pini: “ya que la memoria y el olvido están ligados a las cambiantes interpretaciones del pasado, pues no podemos perder de vista que su análisis depende de cómo los interroguemos desde el presente” (Pini, 2009, p.45). Es decir, tanto la historia como la memoria deben mucho al punto de vista de quien narra, considerando que el que narra lo que ve, es quien finalmente da cuenta del presente que le está aconteciendo. Teniendo

⁸ Respecto al caso de Débora se recomienda ver: El Heraldó. (1940, 12 de octubre). Débora Arango, intérprete de sentimientos raciales. *El Heraldó*, pp. 3 y 5.

presente que, contrario al autor que está inserto en su propia actualidad, como bien lo expone Ferrarotti, “el historiador, en cambio, está ubicado en el *futuro* del tiempo pasado” (Rodríguez, 2004, p.271). Es tener en cuenta lo que dice Arthur Danto, para quien la historia se halla en la consciencia retrospectiva del historiador, quien re-crea, re-piensa y re-actualiza ese contexto que genera el arte, ese mundo que representa.

Postularemos entonces las ideas de tres historiadores y teóricos del arte, Erwin Panofsky, Arnold Hauser y Georges Didi-Huberman, con el fin de considerar no solo la obra en tanto objeto autónomo, sino también involucrar la realidad que la rodea, reflexionar el entorno que involucra. Considerar al artista como un actor social provisto de la facultad de “poder garantizarse la escucha por sus ideas, de influir, para bien y para mal, en la opinión pública” (Giunta, 2003, p.337-338).

Erwin Panofsky: el método iconográfico

Antes de desarrollar los puntos del método iconográfico/iconológico propuestos por este autor, es importante tener en cuenta algunos elementos clave. En primera instancia, a Panofsky le interesaba la búsqueda de documentos con los que se pudiera interpretar el significado de una imagen. En este punto, es importante conjugar dicho deseo con la necesidad de encontrar el programa de la obra, mencionado con insistencia por Gombrich en el capítulo introductorio de *Imágenes simbólicas*, pues encontrar el pedido específico permite lo que podría considerarse una más correcta interpretación, en la medida en que se encuentra el significado concreto de un significante susceptible de múltiples interpretaciones. En segundo lugar, este autor se propone establecer una relación entre la voluntad artística y las cosmovisiones históricas, elemento que posteriormente chocará con los postulados de Didi-Huberman y la necesidad de anacronismo, que expondremos más adelante. Es decir, que en términos historiográficos, el trabajo de Panofsky es estrictamente eucrónico, en la medida en que se limita a la precisa contemporaneidad de la obra para la interpretación de la misma y el proceso de dilucidación de su significado.

Panofsky sistematiza pues el método de la iconografía e iconología, que tiene como objetivo el esclarecimiento del significado de una obra de arte. Este método se compone de tres puntos que se corresponden a tres niveles de significación en el arte:

1. Pre-iconográfico: en el mismo se dilucida el asunto primario o natural, refiriéndonos entonces a una significación de esa índole, que está compuesta por una significación fáctica y una significación expresiva. Lo importante en este primer punto es identificar las formas puras, las representaciones naturales y las relaciones mutuas entre los elementos, con el fin de identificar ciertas cualidades expresivas. Todo esto configura lo que Panofsky llama el universo de los motivos artísticos, los cuales deben ser enumerados y descritos en este punto del método. (Panofsky, 1987, p.47-48). Para este nivel pre-iconográfico de significación, así como para todos los demás, se hace necesario un bagaje mínimo, que Gombrich -en el texto señalado- considera un límite de la interpretación, que en este caso tiene que ver con la experiencia práctica del observador, es decir, estar familiarizado con los objetos y acontecimientos para poder identificarlos en la obra.

2. Iconográfico: es el punto de la significación secundaria o convencional, momento en que se identifican imágenes alegóricas o históricas, por lo que como acervo intelectual mínimo se hace necesario un conocimiento de las fuentes, con el fin de comenzar a esclarecer ese escurridizo significado en que se pueden suponer la intención del autor y la percepción popular (Panofsky, 1987, p.48). Este elemento del método permite establecer una relación entre los motivos artísticos y las composiciones o temas; es decir, es el momento en que se identifica un personaje o acontecimiento por el uso de ciertos elementos de corte quizá canónico, que se han establecido para la representación de ese tema o escena. En este caso, el interés reside en encontrar, por medio de la forma, el asunto del que trata la obra.

Este análisis de la relación entre la forma y el contenido o asunto, bien podría complementarse con las 5 categorías planteadas por Heinrich Wölfflin en *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, que si bien fueron postuladas para la dicotomía arte renacentista - arte barroco, han sido utilizadas para análisis más generales: estilo

lineal en contraposición al estilo pictórico; lo superficial y lo profundo; las formas cerrada o abierta; lo múltiple y lo unitario; la claridad absoluta y la relativa. Cinco pares de conceptos utilizados, como principios para analizar el arte en general.

Tenemos entonces que un análisis iconográfico adecuado presupone una correcta identificación de los temas y motivos, y si bien, este método tiene límites notables, “la iconografía brinda una valiosa ayuda para fijar las fechas y los lugares de procedencia, e incluso a veces la autenticidad misma de las obras, al tiempo que proporciona una base indispensable de cara a toda interpretación ulterior” (Panofsky, 1987, p.50).

3. Iconológico: finalmente, este es el momento de significación intrínseca o de contenido, es decir, de la significación esencial en un sistema de valores en particular, es lo que la obra dice sobre un contexto específico. En este tercer punto, el observador debe dilucidar esos principios subyacentes que ponen de manifiesto la mentalidad de una época, los valores de una nación, la cercanía a una clase social o la adscripción a una doctrina (Panofsky, 1987, p.49), elementos que bien pueden complementarse con las ideas de Wölfflin de los tres estilos: individual, nacional y temporal. De esta manera, se conciben esas formas puras, que marcan por ejemplo alegorías, como una manifestación de valores simbólicos propios, que, en teoría, se encuentran presentes en la literatura contemporánea a la obra. Es pues este el momento más interpretativo, el puramente interpretativo, en el cual el análisis da paso a una síntesis que conjuga los dos pasos anteriores en pos del esclarecimiento de lo que se pretendía significar. Tanto para Panofsky como para Gombrich, el acercarse a esa literatura o programa, y ser consciente del *decorum* -lo adecuado en un contexto específico-, es lo que va a permitir una familiarización tal con el ambiente de la obra que la posibilidad de errores interpretativos se reduce notablemente. Es esta la forma de conocer la historia de los síntomas culturales que lleva a una simbolización particular, lo cual hace de este, evidentemente, el punto de los tres niveles de significación que más bagaje requiere.

Este es pues el método iconográfico de interpretación de una obra planteado por Erwin Panofsky, y desde nuestra exposición ampliado con algunos elementos de

Wölfflin y Gombrich, un método que pretende abarcar la obra como una totalidad con el fin de encontrar el significado más correcto de la misma. Para finalizar, es importante tener en cuenta la mención que hace Panofsky del simbolismo disfrazado, en el cual se hace necesaria la idea de Gombrich de un estudio de las instituciones, como él mismo plantea: “La iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de un estudio de los símbolos” (Gombrich, 1983, p.48).

Arnold Hauser: historia social del arte

Ahora bien, consideramos importante hacer una referencia a lo que podría considerarse más una forma de proceder que un método en sí, teniendo en cuenta, de no ir a caer en un determinismo material extremo, debido a su carácter materialista, sino por el contrario, hacer énfasis en el condicionamiento que lo material hace de un elemento cultural como es el arte; para esto, se hace pues necesario recurrir al historiador del arte Arnold Hauser para quien el estudio del medio y el contexto eran las armas principales a la hora de interpretar el arte. En su obra *Introducción a la historia del arte* plantea esa suerte de metodología de la disciplina que se basa en un rechazo al positivismo histórico y se acerca mucho más a una suerte de suposiciones técnicas y filosóficas sobre la historia del arte⁹, pues su interés fundamental surge de la necesidad de encontrar un método sociológico para examinar las obras del espíritu: el autor considera que

todo en la historia es obra de los individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esa situación. Este hecho constituye, a la vez, el núcleo de la teoría de la naturaleza dialéctica de los procesos históricos (Hauser, 1969, p.10-11).

⁹ Se debe tener en cuenta que el título de la obra, en su idioma original es precisamente *Filosofía del arte*.

Es decir, la metodología de Hauser plantea, en sus palabras, una suerte de determinismo, y en las nuestras causalismo¹⁰, donde hay una dialéctica en el desarrollo histórico, es decir, que los acontecimientos van estando condicionados por aquellos inmediatamente anteriores y así sucesivamente.

De esta manera, su sociología del arte es un claro materialismo histórico donde se rechaza la idea del arte por el arte, es decir, de esa autonomía del arte planteada por Wölfflin en la cual se debe rechazar cualquier referencia a la realidad porque trae una pérdida de la ilusión estética. En este sentido, para Hauser se debe considerar como cierto que el arte remita, de una forma u otra a la realidad, pues “la grandeza del arte consiste en una interpretación de la vida que nos permite dominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor” (Hauser, 1969, p.15). Para el autor se debe analizar la relación entre la forma y el contenido, pues siempre en la obra se oculta un mensaje, un deseo de aleccionar, influir o convencer; de esa manera, la misma pasa de ser considerada como una forma en sí, es decir, como un conjunto formal independiente, a ser contemplada como una ventana que permite una mirada al exterior, lo cual lleva a una consideración del arte como un vehículo de la experiencia.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el arte puede llegar a convertirse en portavoz de una clase y expresión de poder, en tanto persigue el fin práctico de ser propaganda, Hauser se pregunta por la objetividad de las valoraciones humanas, momento en el cual hay una clara toma de consciencia de los defectos que hay en la propia imagen del mundo (Hauser, 1969, p.19), y es precisamente en ese sentido que el autor, y nosotros, encontramos una clara justificación a la necesidad de una sociología del arte, sin que esto signifique que la misma no sea sometida a una

¹⁰ En este punto es importante tener en cuenta que en ocasiones se utilizan significantes diferentes para significados iguales; en el capítulo *La ideología en la historia del arte*, del autor y texto que se están desarrollando, él mismo define determinismo de la forma como Foucault entiende las condiciones de posibilidad, y rechaza el condicionamiento así como nosotros rechazamos el determinismo. Con esto, lo que se pretende señalar es que el rechazo que hubo a la metodología de Hauser por ser determinista, encuentra su salvavidas en un análisis más profundo del uso terminológico que hace, es decir, se debe trascender el signifiante y analizar más profundamente el significado que se oculta tras su uso del determinismo.

revisión crítica; dice el autor: “esas correcciones de nuestras falsificaciones ideológicas de la verdad se mueven, desde luego, también dentro de los límites de lo pensable y lo representable desde nuestro punto de vista, y no en el vacío de una libertad abstracta” (Hauser, 1969, p.19). Es decir, que la consideración materialista del arte encuentra cabida en tanto todas las producciones culturales nombradas como tal están socialmente condicionadas; sin embargo, se debe tener en cuenta que no todo el arte es socialmente definible, pues hay casos en los cuales “los elementos psicológicos decisivos en la creación artística no son idénticos con los momentos artísticamente decisivos en la obra, así tampoco coinciden necesariamente los rasgos sociológicamente determinantes de una obra de arte o de una dirección artística con los caracteres estéticamente fundamentales de la una o de la otra” (Hauser, 1969, p.23).

Así, entonces, surgen problemas o límites como el de la calidad versus la popularidad, el de la resonancia entre la justicia social y el valor artístico, el considerar que las condiciones sociales definen la perfección, y el límite que encuentra la metodología en la relación de dependencia mutua entre la realidad social y el valor espiritual, haciendo que la estructura y la superestructura entren en interdependencia permanente, convirtiendo posiblemente un objeto complejo en algo sumamente simple que acaba con la vivencia estética. De este modo, el problema de la obra desde la realidad material encuentra respuestas que para Hauser no son completamente satisfactorias, pues hay límites insalvables que vienen dados por el método mismo, caso en que se hacen necesarios elementos que enriquezcan la visión. Así, el compromiso constante del investigador debe ser el descubrir los errores e intentar corregirlos desde la fuente; lo importante es tomar consciencia y renunciar a la idea de validez intemporal del pensamiento.

En este orden de ideas, y siendo un elemento que enriquece nuestro análisis, Hauser plantea que el individuo del arte es un hombre próximo a la realidad, cuyo pensamiento esta imbuido -consciente o inconscientemente- por las condiciones materiales de existencia, sin que esto quiera decir que haya una relación evidente entre los elementos estructurales y el superestructural, que en nuestro caso es el arte,

pues la visión artística es perspectivista y, si bien depende de un determinado punto de vista histórico, depende también de una posición socioeconómica y por ende de una ideología puntual, así como de una lógica independiente de desenvolvimiento del estilo del artista. Todos estos elementos se conjugan en una búsqueda y deseo por contribuir al conocimiento del mundo en tanto el arte aparece como portador de un mensaje y por ende como respuesta a preguntas vitales.

George Didi-Huberman: el anacronismo de la imagen

Hay un elemento teórico que consideramos pertinente exponer, y que en la medida en que se opone radicalmente a los postulados de Hauser y Panofsky enriquece notablemente la opción de tomar el arte como fuente para la historia. Si bien para Didi-Huberman es claro que “ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2005 , p.31), esto no quiere decir que la misma se encuentre atrapada en un pasado estático; por el contrario, para el autor, las imágenes, por más antiguas que sean, reconfiguran el presente, y de la misma forma, por más contemporáneas que esas sean, también reconfiguran el presente, en la medida en que en ambos casos son entes contenedores y productores de memoria, pues “la imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2005, p.32). En este orden de ideas, Didi-Huberman trae a colación una obra de Fray Angélico hasta entonces desconocida y por tanto desprovista de sentido e inexistente para la historia del arte, y se pregunta cómo un nuevo cuestionamiento histórico puede hacer emerger tardíamente imágenes y el impacto que esas tienen o tuvieron, tanto en la disciplina de la historia del arte como en la sociedad misma, analizando en ambos casos lo que él llama actos de temporalización que han marcado las decisiones de los historiadores.

Así pues, la apuesta del autor es por recuperar aquellas obras aparentemente olvidadas, pero no desde un pasado en el cual no tuvieron cabida, sino por el contrario desde un presente en el cual cobran visibilidad; es decir, su apuesta es por ese temido y rechazado anacronismo, en la medida en que no hay ninguna fuente

contemporánea a la obra que de una forma u otra permita analizarla; de esta manera, la consideración eucrónica de ciertas imágenes se hace imposible, no existen en su propia contemporaneidad, no hay una concordancia temporal a la cual el historiador pueda acogerse para interpretar el pasado desde las categorías del pasado, haciendo necesario recurrir a una temporalidad diferente más pertinente para el análisis. Específicamente en el caso de Fray Angélico, el anacronismo se plantea en la medida en que estamos hablando de un artista del siglo XV con un estilo de vida del siglo XIII, cuya obra que simula un falso mármol bajo una Santa Conversión solo fue “descubierta” en el siglo XX. De esta forma, Fray Angélico parece anacrónico a sus contemporáneos, sentido en el cual debe ser analizado de la misma manera; al respecto afirma el autor: “sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe -casi- la concordancia de los tiempos” (Didi-Huberman, 2005, p.38), es decir, que el anacronismo se hace necesario en aquellos casos en los cuales “el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (Didi-Huberman, 2005, p.42-43).

En este orden de ideas, para Didi-Huberman, cuando estamos ante una imagen nos encontramos frente al tiempo, pero no a uno puro y acorde a su contemporaneidad, sino por el contrario frente a un tiempo complejo en el cual se cruzan diferentes presentes que constituyen un anacronismo dinámico, el cual sería así “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2005, p.38-39). Así pues, los artistas demasiado anticuados o progresistas encuentran cabida dentro del discurso y su inexistencia dentro de cierta esfera cultural contemporánea a ellos mismos es comprendida, haciendo que las nociones de estilo o época adquieran una plasticidad fundamental y que las herramientas de análisis se hagan maleables. De esta manera, el abanico de interpretaciones se abre y moldea dependiendo de las formas, significaciones y valores de la sociedad o sujeto que observa la obra.

Didi-Huberman invita pues a ser conscientes que si bien las imágenes tienen, llevan y producen memoria, esta es también heterogénea, así como el propio tiempo de cada presente, completamente heterogéneo en la medida en que está marcado por su pasado, por la visión de futuro y por lo que podría decirse, es en sí; es decir, una multiplicidad de temporalidades dadas en un mismo instante -¿no es esta la condición del hacer histórico?-. Así, la memoria puede ir incluso contra el tiempo y modificar la percepción que se tiene del mismo, en casos por ejemplo donde nos encontramos “un artista que manipula tiempos que no eran suyos” (Didi-Huberman, 2005, p.43). Sin embargo, son casos de un anacronismo, casi aberrante, ocasionados por la aparición de nuevos métodos, problemas y demás, que finalmente permiten la emergencia de obras o elementos que se habían mantenido ocultos. Es por esto necesario abrir el método y modificar el esquema epistemológico, como señala el autor:

La vertiente temporal de esta hipótesis podría formularse así: la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos. ¿Esto no implica decir que *la historia del arte es en sí misma una disciplina anacrónica*, para peor, pero también para mejor? (Didi-Huberman 2005, p.46).

Todo esto, pretende pues encontrar la relación que se encuentra presente en la imagen entre la historia y el tiempo, teniendo incluso en cuenta el anacronismo mismo que reside en el uso de ciertos términos en momentos en los cuales los mismos no tenían la significación a la que se está aludiendo, es decir, todo lo que implica, en momentos determinados, el uso de los significantes arte e historia, los cuales varían radicalmente del uso que aquí y ahora les estamos dando. La invitación de Didi-Huberman es a tomar la paradoja temporal como una posibilidad de investigación, dejar de considerar el anacronismo -diferenciando el anacronismo como error metodológico, del anacronismo como “errancia ontológica en el tiempo” (Didi-Huberman, 2005, p.56)- como el mayor de los errores históricos. Es

precisamente en ese orden de ideas que Marc Bloch plantea la necesidad del presente a la hora de comprender el pasado, pues esto permite realizar las preguntas adecuadas; como afirma Didi-Huberman: “se dice que hacer la historia es no hacer anacronismos; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente” (Didi-Huberman, 2005, p.55); así, el anacronismo aparece como otra forma de conocimiento fundamental en el quehacer del historiador en la medida en que hay una multiplicidad de síntomas que aparentemente irrumpen en el curso eucrónico de la historia decimonónica, un elemento clave para evidenciar los elementos complejos de los procesos de cambio que rompe con la idea del desenvolvimiento cronológico de la historia.

...

Ahora bien, para el tema de interés expuesto y desarrollado en el presente texto, se hace fundamental encontrar un justo medio entre esa pérdida del temor al anacronismo y una consideración de las condiciones materiales de aparición de la obra y textos contemporáneos a la misma, es decir, entre los postulados de Didi-Huberman, Hauser y Panofsky, y por qué no otros, teniendo en cuenta que cada caso es específico y por ende la labor del historiador es considerar aquellos elementos que sean los más apropiados para cada situación, sin que el método se convierta, bajo ninguna circunstancia, en una jaula. Como se mencionó, antes de leer los entre líneas de las imágenes es importante hablar de sus significados, en la medida en que “como otras formas de testimonio, las imágenes no son creadas, al menos en su mayoría, pensando en los futuros historiadores. Sus creadores tienen sus propias preocupaciones, sus propios mensajes” (Burke, 2005, p.43). Es decir, que para el historiador, operando como una suerte de iconólogo, el cuadro, más allá de contemplado, debe ser leído, de la misma forma que Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Fritz Saxl y Edgar Wind diferenciaron los significados convencionales de los significados intrínsecos, en la medida en que compartían un interés por las formas simbólicas.

Sin embargo, lo que proponemos es que esta descripción sea ampliada con el fin de que la iconología nos proporcione, como historiadores, los testimonios que nos son útiles y la información que es indispensable para poder considerar las obras como fuentes para la historia. Esta ampliación implica ir más allá de la simple yuxtaposición de imágenes o textos contemporáneos a la obra analizada, aludiendo un tanto al anacronismo que expone Didi-Huberman. Asimismo, otro problema de Panofsky, quien rechazaba la historia social del arte de Hauser, es el poco interés que tenía por el sujeto que ha encargado la obra o a quien está dirigida, es decir, ser tan sumamente literario y por ende eucrónico, cayendo en la consideración de que la obra es portadora de una suerte de “espíritu de la época” -Hegel-. Peligro compuesto por el problema de considerar la existencia del mismo, crítica que hace Gombrich al método de Panofsky, así como por la idea de pensar incluso que una época posee una homogeneidad cultural tal que permita la configuración de un espíritu propio.

Todo esto permitirá, como indica Magaly Espinosa, comenzar el proceso de consideración del arte como fuente para la historia, pues el historiador se hace consciente de que el artista se mueve en la memoria del presente, es decir, que la obra tiene unas “funciones documentales, testimoniales y de crítica social [que] parten de la vida cotidiana enriqueciendo la mirada que ella tiene de sí misma” (Espinosa, 2006, p.208). En este sentido, se impone en el horizonte conceptual la idea del arte como historia-identidad-memoria, en la medida en que su fuente de inspiración han sido, de una forma u otra, las “tradiciones históricas, la vida cotidiana y en general toda la variedad y riqueza que emana del mismo hábitat de la cultura” (Espinosa, 2006, p.219).

2.4. MODELO O FORMA DE PROCEDER

Ahora que hemos validado el arte como fuente para la historia al señalar sus posibilidades, y hemos limitado las mismas al establecer los límites de riesgo, definiendo una suerte de esquema epistemológico, pasaremos a estructurar la metodología que se está proponiendo mediante la cual un investigador de la

disciplina puede levantar la información que una obra de arte le está entregando. Como propone Burke “cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor” (Burke, 2005. p.22).

Ficha de imagen			
Título o nombre de la obra			
Obra (poner imagen)			
Ubicación de la obra			
Fecha de elaboración		Lugar de elaboración	
Técnica		Dimensiones	
Artista			
Posición del mismo en la sociedad			
Breve biografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves			
Relación del autor con la escena			
Relevancia de la obra y autor en su época			
Patrón o persona quien encarga la obra			
Público destinatario			
Descripción del contenido Pre-iconográfico: Iconográfico: Iconológico:			
Situación a la que alude la obra (lo general)			
Época de la situación			
Evento (lo particular)			
Circunstancias (lo accidental)			

Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra	
Textos o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)	
Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)	
Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)	
Objetivos que se persiguen	
Intención	
Casos de una lectura anacrónica de la obra	

Sin embargo, se debe tener en cuenta que esta es solo una ficha en la cual se levanta la información que la obra contiene; si bien este es un primer punto fundamental para la construcción de la historia, esto aún no es tal, es simplemente la consolidación de la información que la fuente está entregando; es decir, es una herramienta metodológica para abordar este tipo de fuente y procurar interrogarla acertadamente. Luego, se debe hacer un proceso de interpretación de los elementos, en la medida en que historiar significa interpretar la memoria del pasado. Iniciar un proceso en que el arte, como experiencia que se compone de sentidos profundamente históricos, se ponga en relación con las manifestaciones y códigos verbales apropiados para su época, con el fin de desentrañar las implicaciones simbólicas de las estructuras artísticas.

Este proceso metodológico debe pues dilucidar aquellos elementos que esas imágenes técnicamente mudas comunican, encontrar esos mensajes expresados detrás de simbolismos evidentes o disfrazados que salen a la luz siempre y cuando la obra se ponga en relación con los fenómenos culturales que han permitido su surgimiento. Sin embargo, lo más importante, contraviniendo a Panofsky y acogiendo más las ideas de Didi-Huberman, es no considerar la cultura como una totalidad homogénea, saber que la misma se encuentra compuesta de multiplicidades que dan

significados culturales diferentes a elementos similares, encontrando la particularidad en la cual cada obra se inscribe. Es decir, si bien el método iconográfico/iconológico es importante, este debe ser trascendido por parte de los historiadores, con el fin de ampliar la mirada, y hacer de ella la propia del historiador.

En los casos en que las imágenes aluden a religiones, fenómenos religiosos o asuntos en relación con lo sobrenatural, es importante estar familiarizado con las convenciones iconográficas, así como con las leyendas y relatos míticos propios de cada una de ellas. Como dice Burke:

Volviendo a la cuestión del testimonio, la discrepancia entre las historias narradas por las imágenes y los relatos contados en la Biblia resultan de lo más interesante como pistas para entender el modo en que era concebido el cristianismo desde abajo [...] A nivel iconológico, los cambios experimentados por el estilo de las imágenes sagradas también proporcionan un testimonio valioso a los historiadores. Las imágenes destinadas a suscitar emociones pueden utilizarse evidentemente como documentos de la historia de las emociones (Burke, 2005, p.63).

En lo relativo a las imágenes alusivas al poder se hace fundamental tener en cuenta los cambios que sufre la representación de un gobernante, como en el paso de un absolutismo a la república, es decir, cómo en la imagen se evidencia la pérdida de la noción del derecho divino que se cernía sobre los reyes. Es indiscutible que paulatinamente las nociones de libertad, modernidad y progreso se insertan en las nociones estéticas y cambian la forma de representación del poder. Basta tomar como ejemplo una imagen de un Napoleón burócrata frente a su escritorio en contraposición a un Luis XIV en su trono. En ambos casos, el escudriñamiento de la imagen debe habilitar al historiador para establecer los cánones e iconografías, para poder analizar estos cambios y sus implicaciones. Evidenciar aquellos valores que se insertaban, por ejemplo, en el uso de ciertas ropas por parte de un dignatario y en los entornos espaciales mismos que rodeaban al protagonista. Concientizarse que “los

regímenes democráticos fomentan los retratos de primeros ministros, y los socialistas fomentan las imágenes idealizadas de los trabajadores” (Burke, 2005, p.95).

Quizá lo más importante es ubicar las imágenes en sus contextos originales, con el fin de no interpretar mal sus mensajes -por ejemplo confundir la idealización o lo grotesco con realismo y viceversa, saberlos entender-, y poder nutrirse de su valioso aporte, es decir, de esos elementos que no se encuentran presentes en los documentos, que se salen de la oficialidad, bien sea por no tener cabida o por considerarse demasiado banales y cotidianos; a propósito sugiere Burke: “no son simples vistas de interior, sino que están cargadas de reminiscencias históricas y religiosas. Vistas desde el lado positivo, las imágenes a menudo muestran detalles de la cultura material que la gente de la época habría dado por descontado y no habría mencionado en los textos” (Burke, 2005, p.123).

Finalmente, lo importante es saber entender en qué casos la imagen del campesinado representa la tradición nacional, lo cual se puede ligar a un momento en que la industrialización y la modernidad amenazan la relación con la naturaleza, contrario a la representación de un campesinado grotesco relacionado, por ejemplo, con una urbe boyante que los mira con desprecio. Imágenes idílicas que se contraponen con otras sumamente realistas donde se resaltan las tragedias de los grupos subalternos. Obras que, pensando en el orientalismo de Said, ocasionan el establecimiento de imaginarios colectivos que responden a un voyerismo del público.

El valor de la metodología y la propuesta reside pues en no tomar la imagen con inocencia sino considerarla con toda la carga que trae consigo. Evidentemente, discernir estas diferencias no es tarea fácil, por lo cual se hace necesario remitirse de forma especial a la relación que existe entre el autor y la escena que representa, con el fin de percibir si es de tipo jerárquico o igualitario, o si hay una distancia social o cultural implicada, lo cual repercute de forma inmediata en las formas y visiones. En palabras de Burke: “Las personas retratadas pueden ser vistas con más o menos distancia, bajo un prisma respetuoso, satírico, cariñoso, cómico o despectivo. Lo que vemos es una opinión pintada, una ‘visión de la sociedad’ en un sentido ideológico y visual” (Burke, 2005, p.152). Es decir, no olvidar nunca que analizamos un artefacto

donde se inserta un punto de vista parcial, elemento que debe ser tenido en cuenta en el momento de la interpretación y la posterior construcción histórica.

Esta es pues una invitación a tener cautela y no tomar las imágenes como una realidad, a ser conscientes de que los cambios de estilo responden a situaciones propias de la época y la forma como se representan los personajes depende de la posición política e ideológica del artista/patrono frente a este. Asimismo, contemplar que es imposible contar “historias” con imágenes -en términos de memoria- sin recurrir a fórmulas visuales, por ende es necesario situar la historia y la imagen en su contexto y preguntarse, como en el caso de un documento, quién habla, a quién le habla y qué intención podría tener. Todo esto con el fin de descubrir el contenido de la forma, y la realidad que se encuentra oculta detrás de esa obra plana a simple vista. Así pues, más que apelar a la estricta fiabilidad de las imágenes, se puede pensarlas en grados, porque la obra no es espejo o sistema de signos de forma exclusiva, pues “las convenciones filtran cierta información acerca del mundo exterior, pero no lo excluyen” (Burke, 2005, p.235).

“La obra de arte es producto de la reflexión rigurosa en un contexto, determinado por el sentido de pertenencia con el asunto tratado; esto implica que, cualquiera que sea el campo elegido, el artista debe explorarlo al máximo de sus posibilidades, tiene que sumergirse en sí mismo totalmente, de forma decidida, implacable. Tiene que haber mirado mucho, pero no se trata aquí de un simple mirar; se trata de abandonar la contemplación pasiva, de superar lo cotidiano para pasar al análisis de todo cuanto acontece en la percepción” (Montoya, 2006, p.16)

CAPÍTULO 3

DÉBORA ARANGO Y SUS OBRAS SOBRE EL PERÍODO DE LA VIOLENCIA COMO RE-PRESENTACIÓN DE LA HISTORIA Y DISPOSITIVOS DE MEMORIA

“Débora Arango narraba las interioridades de una visión altamente personal que se refería a los factores grotescos, sórdidos, contradictorios y reales con que su país y su ciudad se debatían en la vida-muerte del subdesarrollo manifestado política, social, personal, económica y anímicamente.” (Carbonell, 1984, p.20)

Con el fin de plantear un ejercicio que toma el arte como fuente para la historia que pone en movimiento la metodología planteada, se han seleccionado una serie de obras de la artista Débora Arango alusivas a la violencia bipartidista de los años 50 en Colombia. Para mantener una lectura amena no se ha agregado la ficha anteriormente propuesta¹¹, sino que se ha dado el paso siguiente a la ejecución de la misma: el proceso de construcción histórica a partir de los datos levantados y las interpretaciones hechas. Se pretende entonces tomar algunas obras como fuente para la historia, en la medida en que son un medio en el cual ciertos acontecimientos -que se enmarcan entre 1948 y 1958- son representados por la artista de una forma diferente a la representación que se da en los textos históricos, pues Débora Arango inserta en sus obras visiones, quizá con una carga anticlerical y política, de lo que sucedía, que se salen de los márgenes de los textos. En este punto es importante aclarar que, haciendo alusión a la metodología de Didi-Huberman, se hace obligatorio apelar a textos posteriores, pues solo en la década de los 80 se hace una revisión

¹¹ Como anexo se encuentra la ficha de imagen de una de las obras trabajadas, a modo de ejemplo.

crítica de estos acontecimientos. Es decir, para su época Débora Arango es anacrónica, en ella se inserta una contramemoria que fue prohibida y censurada no solo en su caso -se recomienda ver el periódico *El Diario*, altamente censurado en el marco de los sucesos del 9 de abril de 1948-. Así, para poder analizar el contenido de las obras se debe hacer alusión a esta suerte de corriente llamada Nueva Historia de Colombia.

Las obras *Masacre 9 de abril*, *Tren de la muerte*, *Salida de Laureano* o *13 de junio*, *Rojas Pinilla*, *Junta militar* y *La República* (1960?) se conciben aquí como dispositivos de memoria en los cuales se inserta un punto de vista de la realidad, de la misma forma que en los periódicos y documentos oficiales, lo que encontramos son elementos de carácter subjetivo. El interés se centra pues en ver cómo la turbulenta vida política del país era vista por la artista, en la medida en que se piensa que ella, a pesar de haber sido rechazada por su estilo, recoge cierta memoria colectiva y concepción popular de los sucesos, como puede contrastarse con las narraciones contenidas en los textos *Los años del tropel: crónicas de la violencia*, de Alfredo Molano, y *La paz, la violencia: testigos de excepción*, de Arturo Alape.

Si bien en el capítulo anterior hemos hecho alusión a todas las posibilidades que presenta el arte como fuente para la historia, en este caso deseamos ejemplificar un caso puntual del contenido político en y del arte, sin embargo, se hace pertinente recordar las inmensas posibilidades que brinda, en todos los campos de la historia. Hacemos aquí mención de una re-presentación, no representación, por considerar que estas obras de Débora, son contenedoras de esa mencionada contramemoria y por ende parte de una contracultura y/o underground¹², son una suerte de resistencia a esa presentación oficial de los hechos y por tanto los re-presentan. Es decir, que en estos casos de re-presentación, se debe tener en cuenta, como dice Ivonne Pini que “el artista debe ser, según Camnitzer, un ser ético y tener conciencia de los problemas que lo rodean; de allí que, lejos de tener cualquier intención narcisista como creador, él se proponga realizar una obra que sea, ella misma, un elemento

¹² En términos Víctor Peñuela, ver texto *Contracultura y underground* (<https://es.scribd.com/doc/133278560/4-Contra-Cultura>)

cuestionador de los sistemas tradicionales, de la violencia institucional, del monopolio ejercido por los centros de poder” (Pini, 2009, p.49).

3.1. LA RE-PRESENTACIÓN EN EL ARTE

“Ha habido una especie de saña contra la forma humana y muchos artistas la han convertido en el blanco predilecto de sus rencores, de sus iras y frustraciones. Sin embargo, es posible pensar que en muchas de esas imágenes francamente grotescas se pueden reconocer trazas verídicas de la infamia y de la barbarie que subyacen en muchas acciones del hombre de nuestros días” (Rubiano, 1984, p.32)

Es importante recordar esas palabras de Haskell mencionadas en el capítulo 1: “viene ya de antiguo la idea de que las características artísticas reflejan la salud social, moral, política y religiosa de la sociedad” (Haskell, 1989, p.105). Ahora bien, con el fin de profundizar en el caso concreto de la relación del arte con la política y su valor como fuente en este tema, consideramos prudente profundizar teóricamente esta relación, la cual debe llevarse a cabo en cualquiera de los casos en que se vaya a proceder -visión de los subalternos, evidencia de la cultura material, acontecimientos históricos, retratos, imágenes sagradas, etc.-

En primera instancia, se hace necesario recurrir a Ivonne Pini, quien plantea que un artista pinta lo que le conmueve, motivo por el que se compromete políticamente de forma intencional o no. Para ella, el arte colombiano, en el marco de ciertos acontecimientos turbulentos, termina finalmente dando cuenta de la realidad que acontecía; sin embargo, sus objetivos e intenciones eran claros, pues en tanto se reproducían ciertos elementos ineludibles, el arte operaba como testimonio:

Fundamentalmente, de la violencia como presencia constante en la cotidianidad del país. De allí que un número significativo de artistas tomara

esta relación entre el arte y la política como una forma de rebelión, de denuncia o de testimonio [...] Aquéllos se asomaban a ese mundo, como testigos del drama humano generado por la violencia, con una fuerte carga de inconformidad y pesimismo (Ivonne Pini, 2005, p.194).

Por su parte, Marcelo Pacheco alude a la relación entre el debate político y la producción artística, que deviene en una politización de la esfera cultural. Lo cual creemos, que en una artista como Débora Arango que cuestiona el poder imperante, repercute en una satanización de la misma esfera y producción. Para Marcelo Pacheco, si bien el olvido opera como un acto de supervivencia, en el arte se alude libremente a las tensiones políticas y a las densidades históricas, lo cual consideramos garantiza precisamente la supervivencia de esos elementos que no se deseaban recordar, como el mismo autor expresa: “recuperados los contextos, (re)aparecen los múltiples juegos de sentido de las producciones artísticas. Y la relación del arte latinoamericano con sus propios contextos culturales muestra la tensión constante con comunidades fracturadas por la violencia y los fracasos individuales y colectivos” (Pacheco, 2006, p.346).

Ahora bien, nos interesa hacer una exposición de los postulados de Andrea Giunta y Nelly Richard, quienes con los textos *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los sesenta* y *Fracturas de memoria. Arte y pensamiento crítico*, respectivamente son un marco teórico fundamental de la relación arte y política en los casos argentino y chileno del siglo XX; si bien ambas autoras se centran en los casos de las vanguardias latinoamericanas y su rechazo de las situaciones que vivieron sus países durante el siglo, para nuestro caso lo fundamental son las disquisiciones teóricas que plantean. Es importante tener en cuenta que, si se establece una relación del arte con la situación política del país, este comienza a ser efectivo como fuente para la historia, pues pasa a ser ente transmisor de un mensaje determinado, bien sea en casos de crítica al régimen, como en Débora Arango, o de apoyo a los procesos políticos y revolucionarios como el de los muralistas mexicanos. Esta pues es una invitación constante y

reiterada a borrar la frontera entre el arte y la vida; en ese sentido tenemos una suerte de fusión entre el arte y la política. Para Andrea Giunta esta relación se hace necesaria porque “la política se volvió tan ineludible que los artistas no sólo se la plantearon como tema para el arte, sino también como un problema que debía resolverse de nuevas formas” (Giunta, 2003, p.26).

Para Giunta es fundamental el problema en torno a la ética y al poder que se evidencian en la obra de un artista comprometido con lo que la realidad demanda. Artistas deseosos de romper los límites que les impone su época y las constricciones políticas. Obras que ponen al espectador frente a debates políticos y expectativas sociales y que por ende implican una toma de posición -del artista- históricamente significativa (Giunta, 2003, p.41). Es ahí que la autora plantea la importante aparición de lo que ella ha llamado imagen-manifiesto, la cual es “capaz de hacer una evaluación del presente y de expresar una posición frente al mismo y, a la vez, de provocar más adhesiones que si hubiese planteado un programa por escrito” (Giunta, 2003, p.51).

Este es un elemento que también es planteado por Arnold Hauser en su *Introducción a la historia del arte*, al considerar que en el arte hay una clara inserción ideológica, en la medida en que este se encuentra al servicio de fines sociales, que tiene más impacto entre más velada e inocente se presente, es decir, que la eficacia simbólica sería inversamente proporcional al panfletario: “La forma de expresión indirecta, ideológica en el arte, no sólo es la más eficaz, sino también la más instructiva estilísticamente, ya que una convicción social sólo es, en sentido propio, constitutiva en el campo estilístico, cuando no puede encontrar expresión directa” (Hauser, 1969, p.44).

Es decir, que estamos hablando de la obra como un compromiso, y por tanto de un arte comprometido en la medida en que lleva en sí ecos y visiones del país y los momentos en que se inscribe. Las obras comienzan a operar de esta forma como emisarias e instrumentos políticos de una transformación deseada, como artefactos en los cuales se analizan los problemas de la actualidad y se comunican con eficacia. Un arte sujeto a las realidades de la vida, acorde a la

identidad del país, entendida esta como todos los factores que abarcan la complejidad del concepto. En este sentido hablamos de artistas en los cuales la experticia estética va más allá del acto creador, sujetos que interpelan la realidad y a los cuales esta interpela, y que responden desde su obra. En este sentido, el arte adquiere un carácter contestatario, que puede entenderse como un compromiso ético y social, es decir, el artista opera como un intelectual que piensa su época y en sus obras se evidencian los problemas que le atañen, como dice Giunta:

En tanto se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y en tanto demuestran una voluntad de intervención en la escena pública a fin de incidir en el orden establecido, los artistas se reconocen como intelectuales (Giunta, 2003, p.338).

Pasemos ahora a Nelly Richard, quien hace un extenso análisis sobre las obras producidas durante la dictadura chilena que buscaron plasmar lo reprimido y censurado por la violencia social y todas sus múltiples destrucciones de sentido. Prácticas experimentales que reconceptualizaron el nexo entre arte y política, sin recurrir a elementos que guiaban comúnmente las estéticas del arte denunciante y contestatario como el pueblo, la memoria, la identidad y la resistencia. Obras que rompen lo que Richard llama márgenes de subjetivación rebelde en tiempos de censura, con gestos de desacato al encuadre militarista. Sin embargo, este proceso debe entenderse en clave histórica, es decir, no es uno de exploración pictórica desvinculado del devenir histórico nacional. Richard liga este transcurrir a los acontecimientos de 1973, momento en que se da un quiebre de referentes sociales y culturales -fracaso del proyecto de la Unidad Popular con el golpe de Estado que termina con la muerte del presidente Salvador Allende-; es decir, se acaban las claves de entendimiento colectivo en la medida en que el fracaso y el engaño se revelan.

Es por esto que el sujeto debe ser reinventado y el plantear un nuevo sentido a la historicidad social se hace fundamental; así, los artistas comienzan la ardua tarea de reformular los signos quebrados por la dictadura; a operar con una suerte de función utópica que busca recuperar la vida a través del arte, en una época en que la represión continúa siendo patente, por lo cual hay una constante insistencia “en la metáfora como recurso privilegiado que dilata el plazo comunicativo y crea zonas de opacidad y flotamiento referenciales; por eso, la intención de que el ‘mensaje’ de la obra permaneciera vago e incluso errático para lograr así escapar de los dispositivos oficiales de aprisionamiento de los contenidos” (Richard, 2007, p.24). Para Richard¹³, desde el arte comienza a operar un desmonte de los elementos retórico-discursivos de las ideologías del poder dictatorial, con imágenes disfrazadas de metáforas y poéticas ambiguas, que no eran más que una respuesta contraoficial al régimen imperante, y que evidencia en sí mismas la necesidad de enmascarar los contenidos y la violencia del período.

Tenemos así obras de arte que surgen como medios sustitutivos que evocan la voz de los silenciados, una especie de contracultura contestataria y alternativa que propende por el resquebrajamiento de las nociones institucionales de la representación -por eso hablamos de re-presentación-; como afirma Richard, “un arte no subsumible a la hegemonía de la política aunque sí cuestionador de lo político” (Richard, 2007, p.60). Obras que, así como las seleccionadas en el caso de Débora Arango, dismantelan la representación nacional que emana del poder; es decir, se da un “cuestionamiento de las figuraciones del poder a través de las cuales un referente de autoridad -político, ideológico, simbólico, sexual, etc.-

¹³ Es importante tener en cuenta que hacemos alusión a estos elementos en la medida en que operan eso que hemos llamado una re-presentación, es decir, un discurso que se opone a aquellas cosas impuestas desde el poder oficial; es un volver a presentar aquello que ya ha sido presentado, tal y como lo expresa Louis Marin. Se recomienda tener en cuenta esto en tanto aporta elementos teóricos importantes a la hora de analizar la obra de Débora Arango, pues el asunto de re-presentar, entendido como contrariar lo presentado desde el poder es algo que posteriormente se evidenciará en las obras seleccionadas.

ejerce el privilegio de la ‘representación’, monopolizando el derecho de nombrar, de clasificar, de otorgar identidad, etcétera” (Richard, 2007, p.74); es por esto que la re-presentación opera como la contrapropuesta a esa representación. Es decir, un arte que llama a los grupos subalternos y silenciados a recurrir a él como forma de denuncia de la miseria y la presión social. La idea es que desde el arte se de la reconfiguración de la identidad y la visibilización de una memoria históricamente sepultada (Richard, 2007, p.79). Es en este sentido que se convierten en fuente fundamental para la historia, pues transmiten esa estructura de sentimientos de una época, a la cual sería casi imposible acceder por medio de fuentes tradicionales como los documentos escritos.

...

En el caso colombiano, este arte con contenido político está generalmente ligado a artistas aislados y rechazados en períodos concretos, a pesar de lo cual, el tema de la violencia se establece como un rasgo característico del arte nacional entre los años 80 y 90 del siglo pasado:¹⁴ Beatriz González, José Alejandro Restrepo y

¹⁴ Esto debe entenderse también en clave histórica. Si bien Débora Arango fue rechazada durante casi toda su vida, también en los ochenta esa obra tan política es recuperada y valorada. Esto se debe a que es la época de la historia crítica, donde esos discursos de contramemoria comienzan a ser valorados, es por eso que desde esta década, hasta su muerte, fue sujeto de múltiples distinciones que pretendieron reivindicar el “daño” causado. Esto se evidencia en documentación de archivo como:

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Alcaldía de Medellín, decreto 1480 del 19 de diciembre de 1995. 1 folio.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta desde el Concejo de Medellín, 23 de octubre de 2002. 1 folio.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Mensaje del señor Presidente de la República, doctor Álvaro Uribe Vélez, con ocasión de la condecoración a la maestra Débora Arango, 14 de octubre de 2004, Bogotá. 2 folios.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Gobernación de Antioquia, decreto 2155 del 5 de diciembre de 2005. 1 folio.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Asamblea Departamental de Antioquia, resolución 015 del 25 de febrero de 2004. 1 folio.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta del gobernador Alberto Builes al rector del Instituto de Bellas Artes, Fabio Rendón, 3 de noviembre de 1998. 1 folio.

Doris Salcedo, entre otros. Sin embargo, desde décadas anteriores -años 60-, el proceso experimentado por el arte incidió en la aparición de un tipo testimonial con fuerte contenido político con artistas como Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa y Alejandro Obregón. Son estas, obras que muestran un compromiso con la realidad y atacan la pasividad del público, un arte que, como el de Débora Arango, no le da la espalda a la realidad, sino “que mostraba el desconcierto frente a una realidad aterradora, conflictiva, en la que a los problemas económicos y políticos se les agregaban los ideológicos” (Pini, 2005, p.182). A propósito, María Elvira Iriarte, al referirse al XXIII Salón de Artistas Colombianos de 1972-3, donde se clasificaron las obras por temas y respecto al arte político, menciona:

Búsqueda dirigida a hacer de la expresión plástica un lenguaje donde el contenido ideológico minimiza la importancia de los elementos puramente estéticos. El arte de compromiso social traduce una actitud política. El artista busca integrarse activamente a un momento histórico creando una expresión estética al servicio de una ética. Se expresa dentro de una figuración simple y empleada como referencia directa de una realidad social [...] la obra adquiere el carácter de discurso, testimonio, memorando, manifiesto o eslogan. Por lo tanto debe ser evidente su intención. Recurre al lenguaje escrito o al símbolo -una bandera, por ejemplo- para determinar los elementos plásticos de un contenido extraartístico y limitándolos en su

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Diploma. Senado de la República, resolución de honores 46-04, Orden Mérito a la Democracia, 19 de octubre de 2004.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Concejo de Bogotá, resolución 000675, del 23 de septiembre de 2004. 4 folios.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Tarjetas e invitaciones. Universidad de Antioquia invita a la entrega del Título Honoris Causa de Maestra en Artes Plásticas a la artista Débora Arango.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos públicos. Cámara de Comercio Aburrá Sur, resolución 064 del 17 de febrero de 2004. 2 folios.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Ministerio de Relaciones Exteriores, decreto 1449 del 11 de julio de 1994. 1 folio.

función específica. Emplea un grafismo incisivo, tintas planas, un color de tipo popular. Se mueve dentro de una tipología primitiva o ingenua y un violento expresionismo. La expresión plástica del 'arte comprometido' es narrativa. Utiliza una temática de episodios concretos con clara intención ejemplarizante (citado por Pini, 2005, p.188).

Respecto a la obra de la artista antioqueña Débora Arango, es importante tener en cuenta qué fue lo que sucedió con su obra, para que la misma haya sido completamente rechazada en su época, teniendo en cuenta que en las décadas de los 60 y 70 el elemento político tuvo una fuerte presencia en el arte nacional. En primera instancia, tenemos a Débora como una artista completamente temeraria en la forma de representación, atrevimiento que se refleja en su expresionismo audaz y satírico. Es un arte que critica la historia nacional, lo cual la ubica fuera de su época, siendo necesario recordar que solo hacia la década de los 80 aparecerá en el país una corriente historiográfica preocupada por la reescritura de la historia en tanto consideración crítica del pasado. Es decir, Débora Arango es anacrónica para su época; es por esto que las consideraciones de Didi-Huberman se hacen pertinentes y las obras se han puesto a dialogar con textos de esta corriente.

Asimismo, tenemos una artista que recurre a un expresionismo muy crítico, con casos, que no son los tratados aquí, de desnudos femeninos con vello púbico prominente. Ese énfasis en el sexo hizo que las pudicas familias recatadas de la élite y las instituciones eclesiásticas se sintieran violentadas, así como se vieron atacadas las entidades políticas por las representaciones satíricas que más adelante expondremos. Para terminar, es importante tener en cuenta entonces que Débora Arango era una mujer que no estaba ocupando el papel que le correspondía en la sociedad colombiana conservadora de principios y mediados del siglo XX¹⁵; es quizá

¹⁵ Ver: Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Torres, L. V. (1984, 5 de marzo). Débora Arango, la pintora olvidada "... porque se adelantó a la época". *El Tiempo* (suplemento mujer-hogar-sociedad), p. 7C y 8C.

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

este elemento, unido con los anteriores, lo que ocasionó que si bien en el país comenzaba a aparecer un arte político, el suyo fuera rechazado. Sin embargo, es importante tener en cuenta que solo para los 80 y 90 aparecerá en el mundo del arte colombiano representaciones como las de nuestra artista, críticas ante la representación unívoca de una historia oficial.

...

Si bien hemos evidenciado la posibilidad de establecer esta compleja relación entre el arte y la política, criticada por muchos, como Marta Traba en el caso de Débora Arango¹⁶, consideramos pertinente concederle la palabra a Andrea Giunta:

Para todas las posiciones, tanto las que defendían la legitimidad de vincular el arte con la política, como aquellas que sostenían su más completa autonomía, la respuesta la daba Picasso y, entre todos sus cuadros, el 'Guernica' era, prácticamente, el fundamento de una normativa. En 1963 Luis Cardoza y Aragón escribía en *Casa de las Américas*: '[En 'Guernica'] todas las querellas sobre arte y política, formalismo y realismo, contenido, etc., quedaron magistral y pictóricamente resueltas, dando una lección altísima, concreta y exacta. Volved a ella los que tengáis dudas'. Este

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Alcaldía de Envigado, resolución 4837 del 5 de diciembre de 2005. 3 folios.

¹⁶ A propósito, Santiago Londoño en *Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana* menciona: "Marta Traba la visitó en su residencia en Envigado y le recomendó dejar su estilo, que encontró 'muy pasado', sugiriéndole dedicarse más bien al arte abstracto" (Londoño, 1996, p.8). El inconveniente es que esta referencia se basa en fuente oral, pues el texto de Londoño tiene como fuente entrevistas sostenidas con la artista, lo cual podría hacer dudar de qué tan cierto era el ensañamiento de la crítica con la pintora; por ese motivo, se recomienda revisar, en contraposición, dos visiones posteriores publicadas por el periódico El Tiempo en 1997 -*Lo que Marta trabajó y Apareció la generación perdida*- con motivo de la Exposición "Colombia en el umbral de la Modernidad", la cual contaba con obras de 39 colombianos de las décadas entre los años veinte y cuarenta, de los cuales Eduardo Arias señala: "Marta Traba se había encargado de decirnos qué estaba bien y qué estaba mal. Bastaba leerla para quedar uno convencido de lo malos que eran esos pintores de los cuales uno ni siquiera había visto su obra" (Arias, 1997, p.9B); asimismo, el crítico Álvaro Medina, curador de la exposición, que coincidentalmente se llevó a cabo en la sala Marta Traba del Museo de Arte Moderno de Bogotá señala: "Y por último hay que decirlo con respeto y objetividad, la crítica de arte Marta Traba los fustigó con ahínco, lo que hizo pensar que esta generación no valía nada" (Medina, 1997, p.9B).

cuadro condensaba soluciones capaces de superar todas las objeciones: no trabajaba desde formas vacías pero tampoco se justificaba por el tema, sino por el hecho de constituir, *con el tema*, un artefacto, una máquina en la que la realidad, aún siendo dramática, era recorrida por la configuración y la articulación interna de la obra. Toda heteronomía quedaba, por lo tanto, supeditada a la autonomía, a la mimesis secundaria que en esta obra se producía (Giunta, 2003, p.343).

3.2. CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEMA POLÍTICO QUE JUSTIFICA LA NECESIDAD DE REPRESENTACIÓN

“Una segunda etapa de la guerra, o mejor, un segundo tipo de guerra es el que se produce al promediar el siglo XX y que conocemos bajo la denominación ambigua y polifacética de ‘la Violencia’. Es la guerra que se desencadena en el contexto de la crisis permanente que desde los años cuarenta del presente siglo vive el país, en una confrontación cada vez más abierta entre las clases dominantes y subalternas.” (Sánchez, 2009, p.18)

Ante esta nueva perspectiva de reflexión sobre el período de la Violencia se hace necesario hacer una breve contextualización histórica, no de los acontecimientos puntuales desarrollados sino sobre la concepción que se tiene de esta etapa que ha marcado el devenir de la historia nacional, y determina en gran medida los procesos actuales. Cabe mencionar que hasta la década de 1990, momento en que el tema empezó a ser tratado de forma más crítica, la literatura del período era esencialmente apologética, la cual no analiza la eficacia de las representaciones político ideológicas del período. Colombia se ha presentado a lo largo de su corta historia como un paradigma de democracia en Latinoamérica; sin embargo, se hace particular sostener esta idea después de tan cruentas y prolongadas confrontaciones. El término de *la*

Violencia -en mayúscula- ha sido comúnmente utilizado en la historiografía para denotar la conmoción política y social que sacudió a Colombia aproximadamente entre 1946 y 1965, dejando una cifra de muertos que oscila entre los 100.000 y 300.000¹⁷. Al respecto dice Gonzalo Sánchez:

A veces con el término *Violencia* se pretende simplemente describir o sugerir la iniciada dosis de barbarie que asumió la contienda; otras veces se apunta al conjunto no coherente de procesos que la caracterizan: esa mezcla de anarquía, de insurgencia campesina y de terror oficial en la cual sería inútil tratar de establecer cuál de sus componentes juega el papel dominante; y, finalmente, en la mayoría de los casos, en el lenguaje oficial, el vocablo cumple una función ideológica particular: ocultar el contenido social o los efectos de clase de la crisis política. (Sánchez, 2009, p.19).

Generalmente se utilizan los factores socioeconómicos, político partidistas y casos de supervivencia como el inicio de este período, sin embargo, hoy se cree que estos fueron utilizados como telones tras los cuales se amparaban los abusos de ambos bandos. Adicional a esto habría que agregar subculturas profundamente arraigadas, que llevarían a afirmar, como menciona Daniel Pecaú en *De las violencias a la Violencia*, que en este período se evidencian varias violencias que han sido tradicionalmente enmarcadas en una sola. Si fuera a hablarse del inicio de la *Violencia*, podría hablarse de dos o quizá tres momentos claves, que comúnmente han sido asociados con la misma. En primera instancia, el más utilizado es sin duda alguna 1948, momento en que con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, los ánimos bipartidistas se hacen más álgidos. Sin embargo, muchos toman como año de inicio a 1946, momento en que finaliza la República Liberal y comienzan estallidos de

¹⁷ Esta ambigüedad se presenta por las innumerables matanzas en zonas recónditas de las que no se conocen datos precisos. A propósito, Jaime Jaramillo Uribe (conversación, Universidad Pontificia Bolivariana, febrero 19 de 2015) menciona que era común que los muertos del oriente antioqueño fueran tirados al río Cauca, al occidente, y los de esta zona occidental, en el río oriental, el Magdalena, sentido en el cual hay cientos de asesinados cuyos cuerpos fueron desaparecidos. Al respecto, la obra *Tren de la muerte* es bastante pertinente.

intimidación en las zonas rurales, es decir, que se asocia el inicio de la Violencia al cambio en la administración. En este caso se encuentra que los conservadores salen a cobrar viejas deudas y ofensas cometidas durante el predominio liberal, así como liberales poco dispuestos a afrontar su derrota electoral.

Así, la violencia comenzó a extenderse abarcando casi por completo al país. Finalmente, tenemos el año de 1949, momento en que los liberales se retiran de la contienda presidencial aduciendo que la creciente violencia del país no presentaba el clima de seguridad adecuado, lo cual asegura la victoria de Laureano Gómez. En este momento el país se vio finalmente atrapado en una guerra civil no declarada entre los seguidores de ambos partidos. En este punto salta a la memoria la rivalidad partidista hereditaria y característica en el país como causa de la Violencia; propone David Bushnell: “Los sucesos políticos habían desencadenado el proceso y las rivalidades políticas lo mantenían vigente” (Bushnell, 2013, p.293).

Las explicaciones de esta etapa de la historia nacional van desde posiciones simplistas de una lucha de clases o una bipartidista, hasta un conflicto ocasionado por las consecuencias culturales y sociales de la modernización del país. Lo que es claro según Sánchez, es que Colombia vive una guerra endémica permanente, una violencia generalizada donde se da un predominio de la fuerza para la consecución de los fines. Las explicaciones de las causas de la Violencia suelen ser más complejas de lo que se piensa, y no es solo un contexto económico, político y social o la muerte de un importante líder. No son esas causas aisladas las que generaron la aparición de esa violencia intolerante y esa guerra a muerte, sino elementos que se contraponen y superponen, y no se resuelven. Esto hace de esta confrontación una donde el “desfase entre dirección ideológica y conducción militar es el que explica en buena medida su doble movimiento: por un lado, sus expresiones anárquicas, y, por el otro, su potencial desestabilizador y sus efectos de perturbación sobre el conjunto de la sociedad” (Sánchez, 2009, p.18).

Llama además la atención, que contrario a todas las anteriores confrontaciones, que no son pocas, en esta, de mediados del siglo XX, ninguno de los oligarcas se desempeñó como jefe militar. Este fue un conflicto caracterizado por

el ausentismo estatal, donde el pueblo, especialmente el rural, se mató a sí mismo. Una violencia que enfrentó a los campesinos de ambos bandos agrupados en guerrillas y “pajareras”, mientras los grandes propietarios y los hombres de élite permanecieron en la relativa seguridad de las ciudades.

Finalmente, y más curioso aún es el nombre mismo del período, la Violencia. Esta se presenta como un gran sujeto histórico, abstracto, desprovisto de actores y dejando por fuera a los agentes relevantes en su desarrollo. Como dice Carlos Ortiz -en el texto de Sánchez-, esta denominación difusa despersonaliza las responsabilidades, y la misma aparece como un proceso social y político que pareciera sobrenatural. Aquí las vivencias colectivas le imprimieron una dinámica al proceso, que hace que el mismo se proyecte como algo irracional y bárbaro, del cual finalmente los promotores fueron los vencedores.

Esta es una Violencia que para Gonzalo Sánchez se presenta a veces como incomprensible y sin unos principios defendidos claros, y por eso es necesario buscar otros medios para encontrarle sentido. Como se mencionó al comienzo, en la década de 1990 hay un auge de producción investigativa de este tema, por lo que cobra nueva relevancia, y permite la ampliación de nuevos horizontes de investigación e interpretación. La Violencia es un elemento estructural de la política colombiana, caracterizada por las guerras civiles y los enfrentamientos partidistas, motivo por el cual se hace necesario estudiar las bases sociales de esta confrontación.

Sánchez hace un particular énfasis en las manifestaciones culturales y artísticas en torno a la Violencia, sujetos que desde su profesión se han ocupado del tema planteando su propia visión y forma de representación de los procesos. Se hace entonces urgente el establecimiento de un diálogo entre la historia y el arte, donde este último enriquezca lo contenido en la historiografía de la historia nacional. Señala el autor: “El impacto de la Violencia sobre el arte colombiano ha sido evidente, a pesar de que todavía carecemos de estudios sistemáticos que valoren su significación” (Sánchez, 2009, p.30).

Alipio Jaramillo, Alejandro Obregón, Pedro Nel Gómez, Luis Ángel Rengifo, Ignacio Gómez Jaramillo, entre otros, son artistas que han tenido por tema

obligado la violencia nacional: sus obras adquieren un carácter de registro testimonial de los acontecimientos vividos; de la misma forma que las pinturas que en este texto seleccionamos de Débora Arango, porque tienen una clara función de crónica pintada. En muchas obras de estos pintores predominan los muertos y las víctimas, como una aproximación estética al tema de la violencia. En la mayoría de los casos, nuevamente, el tema es despersonalizado, pocas veces aparecen los ejecutores, rebeldes, beneficiarios o victimarios. La Violencia se muestra como una tragedia impersonal y destructora, como una tragedia humana. Elementos que quizá a veces, por su alto contenido de subjetividad no están presentes en los tradicionales textos de historia colombiana.

3.3. LA PRESENCIA DE DÉBORA ARANGO EN LA HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO



Imagen 1. Débora Arango. Recuperada de:

http://www.senalradiocolombia.gov.co/sites/default/files/0073-debora-arango-1_0.jpg

“Débora Arango mira las cosas de cerca, quiere conocerlas lo mejor posible, y en ese proceso llega a la conclusión de que no

puede dominar lo que tiene vida propia. Por eso, la realidad representada invade la tela y muchas veces parece escaparse de sus marcos, porque la vida es mucho más que una mera pintura.” (Fernández, 2004a, p.11)

María Débora Elisa Arango Pérez (1907-2005)¹⁸ fue una artista antioqueña que trabajó la pintura desde 1923, especialmente el óleo y la acuarela. La cual, por su tratamiento de los temas fue duramente rechazada y criticada por la conservadora sociedad departamental y nacional. Para efectos de esta investigación se hizo una selección de 6 de sus obras, creadas entre 1948 y 1960, en las cuales se evidencia con claridad la situación que el país atravesaba por aquel entonces. Todo surge como un deseo de tomar una actitud histórica frente a la pintura de la artista, es decir, ir más allá de los criterios de análisis de la historia del arte y la estética, para tomar aquellos que son fundamentalmente históricos. Estas obras generan una especie de ficción visual que no se opone a la realidad histórica, sino que por el contrario la reinterpreta, resignifica y representa. Es decir que las mismas, cargadas de un alto grado de subjetividad, se convierten en portadoras de una memoria, de una visión propia o quizá colectiva de la historia nacional en el período de la Violencia. Son expresiones que se salen de los márgenes de lo objetivo, que se analizan no solo desde esa subjetividad sino con un rastreo histórico previo.

Antes de proceder con esta serie de obras nos centraremos entonces en la persona de Arango desde 4 ejes claves: Débora marginal; Débora, sus ideas y posiciones; Sobre el contenido de sus obras; Débora expresionista. Aquí nos centraremos en una contextualización de la artista teniendo en cuenta que sus obras no tienen nada de inocente, pues en su interpretación del pasado por medio de la vía pictórica interpelan al poder y a las instituciones. Débora es altamente satírica y crítica y esto está relacionado con su propia vida -“La pintura se confunde con mi vida”- y su

¹⁸ Ver: Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentación en general. Cédula de ciudadanía. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos públicos. Casa de funerales La Piedad, información exequial 5 de diciembre de 2005. 1 folio.

forma de pintar, se conjuga de forma perfecta para hacer de ella una artista clave de la Violencia. Las obras seleccionadas nos plantean un universo histórico representado en el cual finalmente se observa la marca de una sociedad y cultura. Débora Arango pinta la percepción de una realidad, no es la reproducción exacta de las apariencias lo que interesa, sino el impacto que esta realidad produce en el vida de la artista.

3.3.1 DÉBORA MARGINAL¹⁹

Para Santiago Londoño es la artista más polémica que tiene el arte colombiano, pues con sus obras desafió el proyecto moral de la cultura establecida y se negó a aceptar la visión convencional que se imponía en la sociedad. Es por esto que sus cuadros se presentan como una agresión al arte tradicional²⁰ que finalmente va a apartarla incluso de los demás pintores de la época y de sus maestros. Sus obras, especialmente las seleccionadas, son una expresión clara y contundente de sus ideas respecto al momento social y político que atravesaba el país. Esto hizo de “Débora Arango una artista polémica, que marcó la perspectiva histórica del arte y la participación política de las mujeres en Colombia” (Maestros gestores de

¹⁹ Referencias contemporáneas a la artista, respecto a este tema, pueden ser encontradas en los artículos de prensa como:

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

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

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

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1984, 21 de febrero). Homenaje a la pintora. *El Colombiano*, pp. 2C.

J. (1939, 18 diciembre). Antioquia pictórica en 1939. *El Colombiano*, pp. 3.

²⁰ Se recomienda ver: Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1984, 21 de febrero). Lo real-real en Débora Arango. *El Colombiano*, pp. 2C.

J. (1940, 4 de noviembre). Triunfo de Gómez Jaramillo y derrota del pedronelismo. *El Colombiano*, pp. 3.

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

L. de P. (1939, 23 de noviembre). Una exhibición de cuadros. *La Defensa*, pp. 3.

nuevos caminos, 2007c, 6). Desafió las imposturas de la doble moral y de la posición de la mujer en la sociedad y trabajó temáticas que estaban prohibidas en Colombia²¹. Para el escritor y teórico del arte Darío Ruiz Gómez, bastante conservador al respecto, es:

La puesta en escena de una realidad marginada por los códigos de la cultura occidental, y a los cuales se acoge plenamente haciendo de ellos su óptica personal, convirtiéndose finalmente en lo que pinta, o sea, identificándose con esa moral. El elemento crítico -que, repito, no es 'testimonio' ni 'denuncia'- lo confiere pues la presencia de ese algo -un color, una palabra, un espacio- que no tendría lugar jamás en el espacio del llamado 'arte' y de la llamada 'cultura' (Ruiz, 1987, p.196).

Con su arte contestatario se enfrentó a la apatía y a la hipocresía de un medio que le era hostil. Recluida en su casa, sin mostrar sus obras durante años, se convirtió en un icono de lo marginal. Ese conservatismo reinante en el país la acorraló y criticó duramente, pues su arte estuvo caracterizado por los elementos que se hundían en raíces diferentes al del arte nacional. Por eso no es extraño que en 1940, cuando el entonces ministro de educación Jorge Eliécer Gaitán la invitó a hacer una exposición en el Teatro Colón de Bogotá, se dijera en el Congreso que el Partido Liberal corrompía las bases de la sociedad colombiana -Laureano Gómez²²-. Encontramos también una particular referencia a ella en el periódico de

²¹ Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Rueda Suarez, E. (1995, 11 de abril). Palabras inútiles. *Vanguardia Liberal* (Bucaramanga), p. 5A.

²² Hubo múltiples comentarios sobre dicha exposición entre los que se destacan:

El Heraldo. (1940, 8 de octubre). El salón de arte colombiano ha sido organizado en Bogotá *El Heraldo*, pp. 3.

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

El Tiempo. (1940, 20 de octubre). Del Primer Salón Nacional de artistas colombianos. *El Tiempo*, pp. 4, sección 2.

Moreno Clavijo, J. (1940, 26 de octubre). El Primer Salón Anual de Artistas Colombianos. *El Siglo*, pp. 4, 6.

Díaz, D. (1940, 1 de noviembre). Atentado contra el arte colombiano. *El Siglo*, pp.

Jiménez Suarez, V. (1940, 5 de noviembre). El primer premio en pintura y los cuadros del Capitolio. *El Siglo*, pp. 3.

La Defensa en 1940, a propósito de dicha exposición independiente²³ y de su participación en el Primer Salón Nacional de Artistas Colombianos:

Vi en un periódico unos ‘cuadritos’ que pintó una señora o señorita, los que se exhibieron aquí en alguna parte, y ahora están haciendo ‘su agosto’ en Bogotá. Es algo como nuestra madre Eva en el paraíso, antes de comerse la fruta prohibida, y dice la pintora, en reportajes, que no hay qué confundir el arte con la inmoralidad... Y yo le voy a hacer una preguntita, extensiva a otros: ¿Usted, artista ‘insigne’, por qué no muestra la realidad de ese arte, presentándose usted en la misma forma en que exhibe sus cuadros obscenos? ¿Por qué no pone a un ladito el cuadro, y en una mesa, se ‘pone’ usted en la misma posición y forma, para que se vea que sí sabe pintar? ¿No se pondría colorada mortal...? Y esos que defienden ese ‘arte’ prestarían a sus hijas, esposas, hermanas y madres como modelos para que fueran exhibidas, en carne y hueso, en la misma forma...? Del dicho al hecho hay mucho trecho, y tenemos qué ser sinceros en las palabras y en los hechos... (Roca, 1940, p.9).

Pero esto no quiere decir que a pesar de los múltiples ataques, que desembocaron en su confinamiento, no haya tenido múltiples voces de apoyo, siendo la más clara, el

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

²³ Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Tarjetas e invitaciones. Invitación exposición Débora Arango en el Teatro Colón de Bogotá, del 5 al 12 de octubre de 1940.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. *El Tiempo*. (1940, octubre). La vida social. *El Tiempo*, p.14.

Anónimo. (1940, 29 de septiembre). Débora Arango viaja a Bogotá. *El Herald*, pp. 1 y 3.

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

El Herald. (1940, 29 de septiembre). La artista Débora Arango lleva sus obras a Bogotá. *El Herald*, pp. 1 y 3.

El Herald. (1940, 4 de octubre). Doña Débora Arango triunfará en Bogotá. *El Herald*, pp. 3 y 6.

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

El Diario. (1940, 7 de octubre). Débora Arango abrió su exposición de pintura. *El Diario*, pp. 7.

haber sido ganadora de la exposición organizada por la Sociedad de Amigos del Arte en el Club Unión de Medellín en 1939²⁴. Pero lo que es claro, es que a medida que el conservatismo ganaba nuevamente terreno, su arte se veía cada vez más atacado. Quizá uno de los elementos en que más énfasis se hizo en ese entonces, fue en su condición femenina, pues muchos de los rechazos y las acusaciones eran motivadas por estar actuando de una forma disonante con la concepción del quehacer de la mujer en la sociedad, ser una mujer crítica, que no se dedicaba a pintar paisajes y flores. Sin embargo, dice Carlos Arturo Fernández que: “Ella tuvo la entereza de ser coherente y de expresar hasta las últimas consecuencias su manera de ver la realidad” (Fernández, 2007a, p.18). Solo a partir de la década de 1980 se ha intentado rescatar la importancia de la artista y el valor estético e histórico de su obra²⁵. Débora Arango expresó de forma clara y contundente sus ideas respecto al

²⁴ Al final del texto se encuentran las referencias al archivo de la Sociedad de Amigos del Arte, con toda la información sobre la organización de la exposición. Sobre el fallo de la misma, hubo voces tanto a favor como en contra, entre las cuales vale la pena referenciar: Letras y Encajes. (1939 noviembre, número 160). Notículas: Salones del Club Unión, exposición de pintura. *Letras y Encajes*, pp. 4256.

Gómez, I. (1939, 4 de diciembre). “Los tendidos en el campo”... pictórico. *El Colombiano*. Medellín, pp. 3.

López, L. (1939, 9 de diciembre). Los maestros pintores. *El Colombiano*, pp. 3.
El Herald. (1939, 29 de noviembre). Los victoriosos en la exposición. *El Herald*, pp. 3 y 5.

Jurado, B. (1939, 23 de noviembre). La exposición de pintura revela nuevos valores artísticos. *El Herald*, pp. 3 y 6.

Jurado, B. (1939, 22 de noviembre). Exposición de pintura en el Club Unión. *El Herald*, pp. 3 y 6.

El Diario. (1939, 27 de noviembre). A Débora Arango fue adjudicado el único premio de la exposición. *El Diario*, pp. 1.

Carvajal, C. (1939, 25 de noviembre). Notas en las exposiciones. *El Diario*, pp. 5 y 6.

La Defensa. (1939, 18 de noviembre). Exposición de pintura. *La Defensa*, pp. 5.

La Defensa. (1939, 20 de noviembre). La censura. *La Defensa*, pp. 3.

²⁵ En el periódico *El Tiempo* se encuentran interesantes artículos de esta cuestión:

Zapater, M. (1987, 5 de diciembre). Otra mirada al salón. *El Tiempo*, pp. 12E.

El Tiempo. (1989, 27 de septiembre). Vocación femenina por la acción social: Desde heroínas hasta santas. *El Tiempo/Especial Antioquia*, pp. 16.

Nullvalue. (1993, 8 de abril). Medalla para 22 mujeres que han aportado al arte. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

Nullvalue. (1993, 2 de mayo). A las mujeres. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

Hernández, J. (1994, 19 de abril). El poder de los desterrados. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

momento social y político que se vivía, marcó una nueva perspectiva en el arte, y mediante su acción emancipatoria, definió la participación política de las mujeres en el país.

3.3.2 DÉBORA, SUS IDEAS Y POSICIONES

Débora Arango fue una artista sumamente crítica y satírica que recurrió reiteradamente a la ironía y al sarcasmo, por lo que se ganó la caracterización de insolente. Sin embargo, todos esos elementos que generaron el rechazo en su época, hoy la convierten en una de las más importantes artistas sociales y políticas de Antioquia. Desde los 16 años comenzó a mostrar un gran interés en los acontecimientos cotidianos, los cuales le suscitaban curiosidad y rechazo. Un mundo del cual captaba lo dramático, lo grotesco y cruel de la vida humana.

En sus obras se refleja una posición ética²⁶, intelectual y estética, pues mira de frente el mundo, de manera directa. Débora Arango basa su poética en la elección de un punto de vista muy cercano a la realidad que representa, mostrando la impureza de lo cotidiano en contra de una dimensión metafísica. Débora sintió que estaba cumpliendo un deber patriótico, pues en este grupo de obras hay una urgencia por lo político, es una tarea por develar el presente, sentido en el cual en el imaginario colectivo sus obras toman tintes de crónica. La artista plantea en el arte una realidad que se manifiesta en sí misma dejando evidencias, una especie de ráfagas de historia, por eso, la acción política y social del arte será el presentarse como un acto comunicativo, como un testimonio. Ante esta catalogación de la artista como testigo, Ruiz se opone radicalmente, pues menciona que los testimonios son una especie de

Sierra, S. (1994, 11 de octubre). Una pintura de Débora Arango. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

Nullvalue. (1995, 8 de junio). Honoris Causa para Débora. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

Nullvalue. (1996, 1 de mayo). Tiempos de silencio. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

Nullvalue. (1996, 30 de agosto). Arte de irreverencia. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

²⁶ El Diario. (1939, 25 de noviembre). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *El Diario*, pp. 3 y 6.

radiografías superficiales, y que por el contrario ella mira desde las más profundas cotidianidades de la sociedad (Ruiz, 1987, p.202).

Ahora bien, respecto a la mirada de la artista, y de forma similar a lo mencionado respecto a su posición, encontramos que Fernández (*Débora Arango, Medellín y el Museo de Arte Moderno de Medellín*) indica que su mirada es cercana, por eso su arte no es contemplativo sino que es una experiencia vital cargada de un sentido existencial. Adicional a esto, dice también Fernández que en sus obras se puede percibir la realidad en toda su crudeza y violencia, con un grito de entereza ética y política de quien quiere rescatar la vida, la libertad y la consciencia²⁷. Darío Ruiz en *El icono de lo marginal*, menciona que la mirada de Débora Arango es escandalosa y trágica, pues se centra en resaltar el rostro sin porvenir de esa realidad que devela, por eso las obras tienen una alta carga de violencia implícita, donde lo grotesco dinamiza, pues muestra una dimensión vital de esa realidad.

Algunos coinciden en que la artista es una mujer testigo del mundo, pues presenta la imagen como una memoria plástica de la sociedad, expresa nuestra historia. Sugieren Oscar Roldán y Marta Elena Bravo que Débora Arango asumió y cumplió un compromiso con el país mediante el cual los aspectos de la realidad social se traducían al arte, creando un mundo autónomo, provocando un nuevo mundo, reformulando el que la política le presentaba. En algo coinciden casi todos, y es que la mirada de la artista se centraba en pintar la realidad como la veía, sin la intermediación de retóricas políticas o ideológicas encubiertas. Las obras no son reproducciones exactas de las apariencias, sino el impacto que esa realidad produce en la artista, de ahí lo trágico y grotesco, que a algunos atrae y otros repudian, siendo estos efectos algo que jamás propició que Débora pusiera en juego su coherencia.

Pasando ahora a esas clasificaciones que se hacen de la artista, tenemos, como se mencionó, que algunos dicen que es analítica, otros crítica, irónica, con actitudes de resistencia social y política o de resistencia y protesta en general. En primera instancia tenemos que Débora hace las veces de analista de la sociedad, pues

²⁷ Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. J. (1940, octubre). Débora Arango Pérez, o la bizzarria estética. *El Colombiano*, pp. 3.

representa la protesta política y social, directa y sin evasiones, haciendo énfasis especial en un mundo que la institución quiere ocultar. Es analítica porque pintó acuarelas en las que literalmente se pueden leer episodios definitivos de la vida política del país a mediados del siglo XX, teniendo en cuenta que “Ya no se trataba sólo de mirar una belleza meramente externa sino también de reconocer el dolor, la angustia y el acoso de la violencia y de la muerte” (Fernández, 2004b, p.16). Débora Arango optó por interpretar la situación y expresar el momento histórico por el que pasaba Colombia. En este punto, resaltan algunos, se debe tener en cuenta que la artista no da cuenta de la historia, esto no se les puede exigir, la artista narra con imágenes su propia realidad, nos muestra su visión de un tiempo determinado. Como señala Roldán: “Un artista es un ser autónomo que iza un mundo, provoca un mundo, reformula el mundo que le han propuesto” (Roldán, 2008, p.8).

Débora crítica se presenta como alguien que observaba las realidades y contradicciones del devenir nacional. Con su pintura dinamita las bases de una sociedad hipócrita y conformista que no se atrevía a mirar de frente la realidad terrible que estaba viviendo. En sus obras se hacen evidentes las contradicciones de una época, la agitación social y los problemas de la industrialización. El trabajo de Débora Arango tiene un gran potencial de crítica política y social, lo cual vincula estrechamente el arte a la ética. Aquí se hace evidente que la artista toma partido desde lo que ve, pues muestra una sociedad desgarrada, marcada por el desarrollo de la violencia, la codicia y la destrucción. Entra en juego su mirada política, la cual, dice Bravo es “mirada que se vuelve dolor, sátira, ira ante la degradación de la política que en su expresión Débora la traduce implacable. Por ello esta artista es precursora de un arte político colombiano” (Bravo, 2004, p.23). Débora señala las formas de dominación y cuestiona los semblantes del poder eclesiástico y civil, su obra es una denuncia de los poderes asociados a la riqueza, la familia, lo político y la iglesia, razón por la cual las cabezas institucionales de los mismos tomaron acciones contra la pintora.

Por otra parte, tenemos que se plantea una tendencia de resistencia y protesta. Débora pone en escena una realidad marginada de los códigos de la cultura occidental, hace presente algo que no tiene cabida en esa llamada cultura, con un

agravante adicional mencionado reiteradamente: era mujer. Una cultura donde la denuncia abierta de los conflictos de intereses entre los partidos políticos que en ese momento se agudizaban en el escenario nacional, era una condena a la vida. La Débora marcada por la sensibilidad social, planteada por Marta Elena Bravo, era esa artista que expresaba el dolor vivido, haciendo énfasis en los horrores y las injusticias de nuestras miserias. Esta sensibilidad está determinada por una mirada desde adentro, que genera una obra que no solo representa, como una crónica, la angustia, el dolor, la pobreza y el abandono, sino que además interroga bruscamente a los espectadores.

Débora Arango en su obra, frecuentemente muestra cómo se acercó a diversos personajes y lugares de la ciudad y de la región para mirarlos desde adentro. La calle, las cárceles, los burdeles, el manicomio, el matadero eran vistos por ella, con la sensibilidad profunda de la artista que dice el mundo, que se conmueve e interroga y, además, interroga a los espectadores.

Como cronista del pincel nos muestra el hambre, el dolor, la angustia, la pobreza, el abandono, la esquizofrenia social, expresión de nuestras locuras. (Bravo, 2004, p.23).

Finalmente, la Débora irónica es esa que desafía el proyecto de la cultura establecida y se niega a aceptar su rostro convencional. En sus obras ironiza la sociedad en ese ejercicio de resistencia ante la doble moral política del país, sus personajes aparecen como sapos y bestias, es decir, que en su alegoría se evidencia un rechazo a lo políticamente correcto como estrategia de aceptación. Sin embargo, se debe tener en cuenta lo que bien afirma Oscar Roldán: “Como en la política, en el arte lo que existe o se manifiesta es la realidad misma” (Roldán, 2008, p.8), esa realidad que se inscribe en el imaginario colectivo y hace que las obras tomen tintes de crónica.

3.3.3 SOBRE EL CONTENIDO DE SUS OBRAS

Es importante recordar que el presente texto se centra de forma exclusiva en seis obras que hacen alusión directa al período de la Violencia. Para abordar estas, es importante hacer un énfasis reiterativo en los aspectos históricos y culturales del país

para comprender la obra de Débora, pues la artista se centró de forma exclusiva en los aspectos sociales y políticos con el fin de plasmar en imágenes la historia nacional. Débora pintó la visión de la época, el anhelo de las masas que se centraba en criticar al poder. Beatriz González divide la temática de la violencia de Débora en dos, la de la conmiseración y la de la crítica, poniendo en ambos un expresionismo exacerbado. Parafraseando a González, los temas son duros, violentos y casi bárbaros, pues Débora no supo jamás encontrar excusa a la hipocresía y el ocultamiento de las altas capas sociales, y es por esto que encontró en la temática social un aliento para su originalidad (González, 2004, p.13).

Carlos Arturo Fernández plantea que Débora quería abrir los horizontes de comprensión de la realidad. Menciona el autor que en su obra se hacen presentes complejos procesos sociales y políticos, “a raíz de la interpretación que implican de una realidad que no se limita al universo del arte sino que es la propia realidad histórica de la sociedad colombiana” (Fernández, 2004b, p.16), y es por esto que Débora logra llevar al espectador al descubrimiento de sus propio ser (Fernández, 2007a, p.19). Débora Arango es una artista testigo del drama humano que desgarrar a la nación, ella evidencia las contradicciones de la historia nacional y la cultura de la violencia. En la obra de Débora la realidad no aparece como algo simple y su valor es tanto político como civilista, es un grito social, un compromiso por abrir el horizonte de comprensión de la realidad. Es por eso que

La grandeza de Débora Arango consiste en haber sido capaz de testimoniar la terrible historia de un país caracterizado por una violencia y una injusticia endémicas que la obligan a gritar su horror, con la esperanza de que aquellos que escuchamos el grito de sus pinturas, gracias al arte podamos unirnos como sociedad para la búsqueda de una alternativa de vida (Fernández, 2007a, p.26).

Finalmente, Santiago Londoño expone que al trabajar temas prohibidos, Débora Arango se acercó al ser humano con los ojos abiertos. “Débora pintó un país que se nos fue o que se nos está yendo” (Ramiro Osorio citado en Londoño, 1997, p.9). La zozobra, la violencia, la mortandad operan en la artista, y obras como *Masacre 9 de*

abril actúan como un retrato hablado de lo sucedido; en sus pinturas se pueden leer literalmente episodios definitivos de la vida política del país a mediados del siglo XX; estos son una clara representación satírica de lo que lo que la historiografía contiene. En este sentido, el arte es una reproducción interpretativa de la sociedad en la que se inscribe. “La obra que Débora Arango pintó durante estos años, dio cuenta de un rigor constante de los conflictos históricos que atravesó el país, no de modo genérico o de manera recordatoria alegórica, sino asumiendo la representación de momentos precisos” (Londoño, 1986, p.33).

3.3.4 DÉBORA EXPRESIONISTA

La especialidad de Débora Arango es la expresión de pasiones fuertes y la figura humana en expresión. En sus obras hay una interpretación emocional del otro, que sin caer en la desfiguración absoluta a la que llegan muchos expresionistas, logra una presentación de los sentimientos. En este cuarto eje nos centraremos en ese tema, en el aspecto exclusivamente estético de la obra, es decir, en el cómo se representa. Este elemento es fundamental a la hora de catalogar a la artista como satírica, dramática e irónica, es decir, que la forma complementa en un gran sentido el contenido y entra a jugar de manera importante en esa mirada antes mencionada.

Beatriz González señala que con Débora es la primera vez que en el arte colombiano la expresión domina la forma, haciendo evidente la rabia e ironía. Por su parte, Fernández explica que en las obras de esta artista no hay una lenta contemplación que se refleje en pinturas detalladas, por el contrario, hay urgencia y velocidad en el trazo, es decir, un tratamiento de impacto que descompone las formas y le da privilegio a las combinaciones extremas de color (Fernández, 2004a, p.11).

La técnica de Débora Arango es un lenguaje propio que posibilita un universo poético particular. Es un artista escandalosa por la exageración, a quien nunca le interesó hacer una retórica ideológica, sino solo representar la realidad a través de la pintura. Propone Fernández que el expresionismo de la antioqueña es especial por el “desgarramiento frente a la injusticia y por la conciencia de los efectos de los hechos políticos sobre la existencia de todas las personas, sobre su dignidad y sus valores” (Fernández, 2007a, p.21-22), “Lo que Débora Arango busca es la posibilidad de

pintar la realidad misma, sin intermediaciones estetizantes” (Fernández, 2004b, p.16). Es decir, que la forma se utiliza con el fin de hacer evidentes los efectos de los hechos políticos sobre la dignidad y los valores de los colombianos.

Igualmente encontramos que en la historia del arte colombiano se hace un énfasis en el color como forma de expresar la realidad. Un manejo del mismo que contrasta con las sombrías criaturas que pinta. Amarillos, naranjas y rojos brillantes que recuerdan la sangre y los incendios, donde aparecen grotescas formas que representan a los políticos colombianos. Aura López menciona que el expresionismo de Débora Arango tiene una crudeza que viene desde las entrañas, son rostros afeados por un dolor que los hace irreconocibles, y todo esto es una forma única y escandalosa de explicar cómo era percibida la vida nacional.

La estridencia del color, la fuerza de la pincelada, la simbolización de episodios históricos nacionales y el feísimo chocante que predomina en la ejecución, guardan estrecha relación con la realidad que se representa. No hay embellecimiento ni alegoría patriótica. Sólo un descarnado y urgente testimonio artístico producido por alguien que nunca perteneció a ningún partido político, no participó en política (Londoño, 1997, p.206-209).

No podemos finalizar sin hacer referencia a las metáforas o alegorías zoológicas, muy comunes en este período; basta recordar a los celebres pájaros con su jefe El Cóndor. En las obras seleccionadas de la artista, así como en casi todas aquellas que hacen alusión a los sucesos políticos del país, los miembros de las instituciones gubernamentales, que en teoría debían guiar a la nación por el mejor de los caminos son sapos, hienas, bestias y aves de rapiña que lo desgarran. En su obra no hay convencionalismos, en las mismas se capta lo dramático, lo grotesco y cruel de la vida. Es importante resaltar el valor simbólico de los elementos figurativos que muestran lo que acontecía como algo despiadado, es decir que lo expresivo se presenta como una liberación de lo que estaba constreñido, se busca una anhelada libertad mediante la subversión de los instintos.

Débora Arango recurrió a su manera a esa monstruosidad zoológica que se había establecido en el imaginario colectivo. Batracios, reptiles, calaveras,

aves de rapiña, hienas, hacen parte de todo un lenguaje simbólico implacable, con el que interpretó y expresó acontecimientos históricos precisos (Londoño, 1997, p.168).

3.4. DÉBORA ARANGO COMO ANALISTA DE LA SOCIEDAD

“Débora Arango pone en primer plano las contradicciones de la historia nacional, especialmente entre finales de los años 40 y la década siguiente, del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán al Frente Nacional, cuando se consolida una ‘cultura de la violencia’ que determina el curso posterior del país” (Fernández, 2007a, p.23)

Las obras analizadas a continuación son una selección de una serie que tienen un enorme potencial de crítica política y social, vinculando estrechamente el arte con la realidad nacional. Débora Arango nos muestra una sociedad desgarrada en la cual las glorias independentistas y los héroes del pasado son algo que ha caído en el olvido. Las obras son una muestra de la codicia, la violencia y la destrucción, elementos esenciales en la historia republicana de Colombia. Aquí el peso de la ironía y el sarcasmo entran en juego a la hora de mostrar los conflictos, los desgarramientos y los atropellos. Débora Arango, en una muestra absolutamente subjetiva, permeada por su visión de la realidad, devela el mundo que la institucionalidad oculta. Un país donde parece que no hay porvenir, obras insolentes que contienen instantes trágicos y recurrentes.

La artista sintió que estaba cumpliendo un deber patriótico. Por esto denuncia los poderes asociados a lo político, a la riqueza, a la iglesia y la familia, y los poderes temblaron y la censuraron duramente. Su tarea fue la de resaltar esos rostros que la realidad va develando. En las obras seleccionadas hay una urgencia de lo político, y se ironizan los hechos posteriores al regreso de los conservadores al poder en 1946; en estas se observa la forma en que la artista veía “la vacuidad política que implica la muerte de las ideas y la farsa en que sumen a la República los gobernantes de turno” (Museo de América en Madrid, 2004, p.57). Se van a señalar las formas de

dominación, y esa historia de horror, que en nuestro país parece no acabar jamás, se conjuga con el expresionismo y se nos presenta como una especie de grito.

Animales monstruosos que se pelean la bandera nacional manchada de sangre; batracios, perros y cerdos²⁸ que aparecen como símbolos de la ambición económica y el deseo de poder sobre los débiles. El rechazo es contundente, y se sugiere una historia grotesca donde la violencia de las ideologías ha tomado el peor camino. Las metáforas y metamorfosis zoológicas se conjugan con el color estridente y las imágenes se plantean no como idealización sino como abismo entre un ser y un deber ser.

...

A continuación presentaremos cada una de las obras seleccionadas, mostrando cómo se convierten en una fuente de memoria histórica, una especie de testimonio artístico de la realidad colombiana en el período conocido como la Violencia. Otras obras que hacen referencia a los sucesos de este período, y que no van a ser analizadas en el presente trabajo son: *La justicia*, *Melgar*, *Huelga de estudiantes*, *Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas*, *Plebiscito* y *Paz*.

El asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1949 [sic.] conmueve a toda Colombia y desencadena una espiral de violencia política que desemboca en la aparición de una soterrada guerra civil, alimentada por organizaciones guerrilleras y políticas de represión.

Débora sigue paso a paso el desenlace contradictorio de los episodios de violencia política que el país produce, tomando apuntes sobre lo absurdo de los hechos y su irracionalidad. Inicia su etapa de denuncia política en la que retrata la salida del ultra conservador presidente Laureano Gómez y el golpe militar del general Gustavo Rojas Pinilla (Museo de América en Madrid, 2004, p.57).

²⁸ Es la idea de la zoología al servicio de una reflexión ética. En el lenguaje coloquial, los sapos son las personas serviles, aduladoras y desleales, los arribistas; un perro, no es otro que un sicario, uno más que es dominado a cambio de las migajas de un patrón, para llevar a cabo tareas de persecución terrorista, rastreadores, rastros; en nuestra cultura, le adjudicamos al cerdo defectos y antivalores relativos a la bajeza, la suciedad y el rebusque, asociados a la glotonería (Libia Restrepo, entrevista, UPB, febrero 20 de 2015).

3.4.1 MASACRE 9 DE ABRIL²⁹



Imagen 2. Masacre 9 de abril. Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 72). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.

“No me preocupé por nada. Yo, simplemente, fui pintando y pintando... registrando los hechos”
(Arango, 2004, p.66)

Jorge Eliecer Gaitán, para entonces líder del Partido Liberal cayó asesinado en Bogotá el 9 de abril de 1948, desencadenando los fatídicos hechos del Bogotazo.

²⁹ En el anexo pueden encontrarse las fichas técnicas de todas las obras analizadas en este texto.

Hoy es imposible pensar en el asesinato del adalid popular y populista sin ligarlo inmediatamente a las turbas, a la destrucción de la ciudad, a los tres tanques -cuyas bocas de cañón vemos al fondo de la obra- y al cadáver de Juan Roa Sierra siendo arrastrado por las calles capitalinas. Esta ha sido catalogada como una tarde de odio colectivo, dolor y barbarie, como se verá más adelante.

La obra de Débora Arango nos presenta la secuencia de acontecimientos posteriores a la muerte de Gaitán, pintados por la artista en una acuarela con el objetivo de hacer luego un mural de mayor tamaño -nunca realizado-, mientras escuchaba la narración radial de lo que estaba sucediendo en ese instante³⁰. Es decir, que de todas las obras seleccionadas esta es quizá la que más se acerca a lo que sería un testimonio pictórico de los sucesos de ese día. Acontecimientos espontáneos, contrario a lo que pensó la prensa en días posteriores³¹ -que se trataba de una conspiración comunista planeada desde Moscú-, donde la locura colectiva explica lo inexplicable y Gaitán se convierte en un elemento mítico nacional; es por eso que su presencia, en una especie de camilla en el centro de la imagen se hace fundamental como punto focal.

¡Gaitán ha muerto! ¡Gaitán ha muerto!, fue lo que se empezó a escuchar en las calles del centro de Bogotá, a pocas cuadras del Palacio presidencial. El gaitanismo había convertido al Partido Liberal en el partido del pueblo contra la oligarquía. Por eso, en el momento de su muerte, el pueblo consideró que era la misma oligarquía la que había mandado a matar a su líder. Fue la furia y el dolor lo que los llevó a destruir las ciudades, los símbolos del poder y el sistema que los tenía alienados, fue un deseo de apoderarse de “los mal habidos bienes de los oligarcas” (Bushnell, 2013, p.289). En Bogotá, las ferreterías y los almacenes de ropa y comestibles fueron saqueados, los carros y tranvías volcados, las estaciones de policía tomadas, los presos liberados y los edificios quemados -entre ellos la casa de Laureano Gómez y el periódico de su familia, *El Siglo*³²- Todos los emblemas de la

³⁰ Tanto en Bogotá, como en otras ciudades como Medellín, Cali y Popayán.

³¹ Ver periódico *El Tiempo* de los días 12, 16 y 21 de abril de 1948, y *El Colombiano* de los días 11 y 12 de abril del mismo año.

³² Que tampoco había tenido a Débora en muy buena estima (Camacho Montoya, G. (1940, 8 de noviembre). La corrupción en el arte. *La Defensa*, pp. 4.); al respecto llama la atención como *El Colombiano*, de tendencia conservadora, defendió a la polémica artista

oligarquía y el conservadurismo fueron atacados. Muy pocas cosas fueron respetadas, entre ellas la librería del padre de Gaitán y el carro del líder, ambos ubicados en la zona de los sucesos. De resto, y como señaló Herbert Braun, la vida humana y la propiedad privada fueron objeto de violaciones impensables, pues el líder que impartía el orden en el pueblo ya no existía (Braun, 2009, p.212). Dice el mismo autor respecto al pueblo: “su incapacidad para actuar de acuerdo con las líneas partidistas los lanzó contra los símbolos del poder. Ya no querían derrocar el gobierno conservador; querían invertir todo lo que conocían y destruir todo lo que antes había sido respetable” (Braun, 2009, p.212).

La obra *Masacre 9 de Abril* Débora Arango presenta el violento episodio desencadenado por la ira popular. Aparecen representados tanto el caos posterior al asesinato del líder populista, como los distintos actores involucrados en estos acontecimientos de violencia colectiva: clérigos, hombres, mujeres, militares y cadáveres. Podría afirmarse que es literalmente una especie de retrato hablado, teniendo en cuenta el contexto en que fue concebida y ejecutada la obra, pues Arango es una testigo de oídas de los acontecimientos³³. Se observa en primera instancia una chusma enardecida que se ha tomado una iglesia, lo cual obliga a remitirse de manera inmediata a lo que representaba la institución para el pueblo liberal, con una mujer que toca las campanas a rebato, quizá como forma de incitar a las personas. La Catedral en la Plaza de Bolívar, el Palacio Arzobispal y la Nunciatura fueron atacados, generando una de las mayores pérdidas documentales y bibliográficas del país. Observamos también a los curas y las monjas que intentan ponerse a salvo, huyendo de la iglesia por una escalera lateral, pues los conventos y los claustros también fueron agredidos.

Respecto a esto Braun menciona que hay dos posibles ataques a estos centros eclesiásticos. En primera instancia, la iglesia -eje de la obra- era una institución que tradicionalmente había estado asociada a los conservadores, quienes en algún momento de ese día fueron considerados los perpetradores del homicidio.

ante los ataques provenientes de *El Siglo* (Desafío al Buen gusto, octubre 10 de 1940), lo cual puede verse en J. (1940, 13 de octubre). Honesta defensa de una artista adolescente. *El Colombiano*, pp. 3.

³³ Respecto a esta obra, es importante tener en cuenta que fue pintada por Arango mientras escuchaba por radio la transmisión de lo que estaba sucediendo en el país.

En segundo lugar, como lo evidencia Débora, quizá por alguna alocución radial que hizo referencia a ello, como una “reacción de la multitud hacia los disparos que se les hicieron desde las torres, y que muchos pensaron que habían sido los curas” (Braun, 2009, p.215). Aquí nuevamente se hace evidente que se estaba arremetiendo contra un orden social que se deseaba contravenir o destruir.

Se observa en la obra un soldado que ataca a uno de los revoltosos con su bayoneta, otros unidos a los segundos, fuego y caos. Una situación en la que participan hombres enfurecidos, arrastrando mujeres y niños. Un pueblo que toma todo lo que le había sido negado y destruye los símbolos del poder. Al lado izquierdo de la obra, el cadáver de Roa Sierra está siendo arrastrado, de la misma forma que el 9 de abril, cuando fue llevado hasta las puertas del Palacio. En el centro, el cadáver de Gaitán es custodiado por sus adeptos, lo cual recuerda que en la Clínica Central el cadáver tuvo que ser fuertemente custodiado por gaitanistas, pues presuntamente el gobierno deseaba robarlo; asimismo, nos remite a las amenazas hechas por la viuda y su hija, de encabezar una manifestación, con ataúd incluido, para derrocar al gobierno del entonces presidente Mariano Ospina Pérez.

Todo fue pues una reacción contra el sistema. Jorge Eliecer Gaitán había mostrado al pueblo un mundo posible en el cual era tenido en cuenta; con su muerte esto se desvanecía, y era algo simplemente inaceptable. Gonzalo Sánchez menciona que según Ospina este había sido el momento de mayor peligro para las instituciones en la historia de la república colombiana, pues los acontecimientos del 9 de abril habían espantado a dirigentes de ambos partidos.

Así la rebelión se hubiese extendido en todo el país a nombre del Partido Liberal, de hecho había ido más allá de lo aceptable para el propio Partido Liberal e incluso muchos liberales acomodados habían sido víctimas del pillaje, el saqueo y el atentado personal. En suma, se trataba ahora del efecto de la irrupción de las masas en la arena política y de la constitución de las mismas en soporte de amplios movimientos sociales que frecuentemente desbordaban o amenazaban desbordar los estrechos marcos del bipartidismo (Sánchez, 2009, p.18-19).

El gaitanismo se consolida pues como un movimiento social y político, que va a convertirse, para muchos, en un pilar fundamental para la interpretación y comprensión de la Violencia. Marco Palacios plantea que con la muerte de Gaitán los partidos, inicialmente unidos, acentuaron el sectarismo, dejando de lado nuevamente la convivencia y el constitucionalismo sepultados. Por otra parte Sánchez menciona que más que una violencia contra el Partido Liberal se desató una contra el gaitanismo, violencia que se ocultaba tras la máscara de un temor contra las movilizaciones políticas y sociales, en la medida en que paraban el sistema social, político y el crecimiento económico. Esta hipótesis cobra fuerza al saberse que la gran mayoría de militares disidentes del 9 de abril -uno de los cuales se encuentra presente en el primer plano de la obra-, especialmente la policía bogotana, habían huido a las selvas para evitar el ajusticiamiento, convirtiéndose posteriormente en líderes de movimientos revolucionarios y de resistencia liberal. Señala David Bushnell:

El hecho de que no pocos liberales pensaran que los conservadores habían asesinado a su líder, así como de que muchos conservadores creyeran honestamente que Colombia estaba amenazada por una conspiración de izquierda de carácter internacional, ayuda a explicar el comportamiento aparentemente irracional, incluso patológico, que los colombianos exhibirían en los años siguientes. (Bushnell, 2013, p.291).

3.4.2 TREN DE LA MUERTE



Imagen 3. Tren de la muerte. Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), Débora Arango (p. 76). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.

“Después de los sucesos del 9 de abril de 1948, más de 700 liberales de Puerto Berrío, un pueblo antioqueño ubicado sobre el río Magdalena, fueron apresados y llevados a Medellín en tren donde estuvieron encarcelados en la plaza de toros a la intemperie y sin alimento durante tres días” (Museo de América en Madrid, 2004, p.58)

David Bushnell plantea que después de los acontecimientos del 9 de abril, los liberales comenzaron a ser vistos como potenciales anarquistas que podían hacer tambalear el orden institucional nacional. Desde ese día se instala en el corazón de lo social una barbarie que va a perdurar por años, pues los conservadores viven el susto de sus vidas, y comienzan a hacer todo lo necesario -y lo innecesario, lo que dicta la sinrazón- por mantener el control del gobierno. Es así como las organizaciones campesinas y sindicales van a ser aplastadas, y como menciona Pecaut, la mediación estatal empieza a ser paulatinamente sustituida por la intervención de la fuerza. Contrario a lo deseado, el Estado pierde entonces eso que lo legitima, la regulación y aceptación social. Desde la prensa se condena de forma recurrente al pueblo raso por la destrucción del 9 de abril³⁴, y este será un trauma que subsistirá por años; “es sobre el fondo de esta descalificación de las clases populares que La Violencia toma impulso” (Pecaut, 2009, p.232).

Posterior a esto, tenemos que en 1950 Laureano Gómez llega a la presidencia, convirtiéndose en uno de los actores principales del período de la Violencia. Durante esa presidencia, la vida política traslada su eje de los centros de confrontaciones urbanos al campo, es decir, que el fenómeno de la Violencia se ruraliza; caracterizado por reacciones en cadena, una acción partidista generaba represalias contra los liberales, y contrarrepresalias sobre los godos. Surgen los grupos vigilantes gobiernistas conocidos como pájaros y policía chulavita, quienes cometían asesinatos masivos con aparente impunidad. En el lado opuesto, las guerrillas liberales aparecen como forma de protección de los sitios liberales y frente a estos agentes de gobierno.

Podría asumirse que en el óleo *Tren de la muerte*, se hacen presentes esos dos actores, uno físicamente y el otro por asociación. Los muertos o presos de un partido están amontonados dentro un vagón, con sus rostros deformes, los ojos abiertos en una expresión exagerada; en las puertas del vagón se destacan las manos de sangre, quizá de los perpetradores, que han acabado de salir del

³⁴ Esto se hace evidente en las ediciones del periódico El Tiempo, de los días 12, 16 y 21 de abril de 1948, así como en las ediciones de El Colombiano de los días 11 y 12 de abril del mismo año.

encuadre, aunque se destaca la particularidad que todas son manos izquierdas. Y solo por mencionarlo, llama la atención el color mismo del tren: azul. Aquí la división partidista se hace atrozmente manifiesta, quizá de igual modo que el ausentismo estatal que nos caracteriza. Un Estado que debe recurrir a una policía *underground* para que ejerza el control social del campo, y como respuesta, un campesinado que rompe su tradicional actitud de sumisión y se levanta en armas, adquiriendo cierta autonomía. En esta obra, Débora Arango nos plantea la Violencia como una derrota, como una tragedia; en ella están condensados los problemas de las adhesiones partidistas y el impacto de esto en las clases populares. Este *Tren de la muerte* no es un tren en sí, sino simplemente un vagón en movimiento -las volutas de humo lo evidencian-, a Débora Arango no le interesa mostrarnos la maquina completa, sino simplemente la muerte en su desplazamiento inexorable.

En su texto *Los estudios sobre la violencia: balance y perspectivas*, Gonzalo Sánchez plantea que la guerra de lo que se ha denominado el período de la Violencia tuvo una particularidad misma desde el plano militar, y es que la hizo el pueblo, especialmente el rural. Aquí entran en juego varios elementos, en primera instancia un pueblo campesino completamente maleable en su sentir, que nos obliga a ver la Violencia en un doble sentido, como rebelión ante la dominación, o lo que se planteaba como tal. Esto solo quiere decir lo que bien expresa Bushnell: “Solamente un campesinado semianalfabeto y con las más imprecisas ideas sobre lo que ocurría en el país se habría dejado convencer de que los miembros del partido contrario estaban aliados con el diablo” (Bushnell, 2013, p.293). Luego, tenemos que en la medida en que la guerra la hace el pueblo rural, se hace evidente esto que tanto mencionaba Gaitán, la diferencia entre el país real y el país político, un contraste radical que exacerba la violencia originaria que estalla en este momento. Finalmente, encontramos que se rompen los referentes simbólicos de la regulación estatal, por lo cual aparecen en el fondo la barbarie social y política, que deteriora el tejido social y mina la diversidad del país.

La obra es pues una denuncia quizá nunca hecha de forma oficial por los líderes del Partido Liberal -como dice Álvaro Tirado Mejía en su texto sobre el gobierno de Laureano-, quienes dudaron si apoyar la expresión armada de defensa de los campos y los campesinos o denunciarla. *Tren de la muerte* muestra la angustia y el dolor de un destino imprevisible. Es una lucha por la supervivencia cuya representación quizá está bastante influenciada por esos trenes de la muerte de la Alemania Nazi, imágenes que a partir de los Juicios de Núremberg se propagaron por el mundo, y que Débora, en su viaje a Puerto Berrío, observó como una terrible apropiación de la historia europea. En esta obra se hace presente el sufrimiento desgarrador de las violencias del momento y la sordidez del período.

Recordaba la pintora que en un viaje a Puerto Berrío a orillas del Río Magdalena, una noche observó con angustia cómo al frente del hotel, en una bodega, arrumaban seres humanos tratándolos como animales, después de lo que se llamaba una redada. Al día siguiente, temprano, cuando sintió el pito del tren, vio con profundo dolor a aquellos seres, con sus rostros de espanto y angustia, con sus cuerpos ultrajados y amontonados como bestias, que partían, en lo que para la artista, que muestra almas, que vislumbra destinos, fue el *Tren de la Muerte* (Bravo, 2007, p.29-30).

3.4.3 LA SALIDA DE LAUREANO O 13 DE JUNIO



Imagen 4. 13 de junio. Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), Débora Arango (p. 78-79). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.

“[...] obra en la que representó al caudillo conservador como un batracio llevado en andas por gallinazos. El cortejo aparece presidido por el heraldo de la muerte y lo cierra Rojas Pinilla con su uniforme militar, quien empuja al saliente con la culata de su fusil. A manera de coro jubiloso, aparecen clérigos, estudiantes, cañones y militares” (Londoño, 1997, p.200)

El 7 de agosto de 1950 llega Laureano Gómez a la presidencia de un país que atravesaba circunstancias anómalas, por lo cual fue un gobierno, que según Tirado Mejía, se desarrolló en medio de la mayor crisis institucional que había experimentado la nación colombiana. Aquí se hace necesario tener en cuenta que después de un año de mandato Gómez cae enfermo, por lo cual Roberto Urdaneta

Arbeláez asume la presidencia como encargado. Precisamente el 13 de junio de 1953 Gómez regresa; sin embargo, la clase dirigente no deseaba que retomara el poder, por lo que incitan al General Rojas Pinilla a tomarse el Estado por medio de un golpe militar. La idea era que el General estuviera por poco tiempo, y que pronto se regresara a la normalidad institucional; por esto recibió el apoyo de la mayoría de los grupos de poder, a excepción de los laureanistas y los comunistas.

Durante la presidencia de Laureano Gómez se estableció que el Estado podía intervenir en cualquier actividad pública o privada, con el fin de garantizar la seguridad y encaminar los intereses económicos de la nación, lo cual disgustaba a más de un ciudadano y político de las altas esferas sociales. Durante su período, un constante estado de sitio, calificado por Bushnell como una dictadura civil, aumentó la represión política al sindicalismo y la manipulación de las burocracias sindicales. Así mismo, la prensa fue duramente censurada y las personas sometidas a la violación de sus derechos civiles. “Desde 1949, con la expansión de la *Violencia* como pretexto, el país había funcionado bajo el Estado de Sitio, que otorgaba al gobierno el derecho de suspender un amplio espectro de garantías” (Bushnell, 2013, p.302-303). Igualmente, el Ejecutivo se vio fortalecido a costa del debilitamiento del Congreso, y el régimen fue cerrando paulatinamente todos los canales de comunicación.

“Las proposiciones de Gómez, aunque no representaban la adopción absoluta del fascismo europeo -ni siquiera en la versión española bajo Franco-, provocaron amplia oposición en Colombia, no sólo de los liberales, sino también de sectores de su propio partido” (Bushnell, 2013, p.303-304). Durante su exilio semivoluntario a Europa entre 1948-1950, Laureano Gómez estuvo en contacto con varias ideas del nacionalismo fascista de Franco, encaminadas principalmente al rechazo a los procedimientos democráticos convencionales de la democracia liberal. Muchos creían que la rigidez doctrinaria de Gómez era lo que exacerbaba y mantenía la *Violencia*, y por eso no podía continuar en el poder. “La violencia política entre los dos bandos, que había crecido a medida que se acercaban las elecciones presidenciales, se intensificó una vez finalizado el proceso de elección del Presidente y se mantuvo sin tregua durante toda la administración de Gómez,

desde 1950 hasta 1953” (Bushnell, 2013, p.292). Había pues una situación de orden público intolerable que el mandatario era evidentemente incapaz de controlar, así como una desinstitucionalización del país, un cerramiento del sistema político y una criminalización en aumento.

La oposición a Gómez encabezada por Ospina Pérez estableció ciertos vínculos con los jefes militares, entre los que se encontraba el comandante de las Fuerzas Armadas, el General Gustavo Rojas Pinilla. El presidente, convencido de que el militar planeaba una conspiración intentó mandarlo al exilio diplomático, idea que al fracasar se tradujo en la destitución de Gómez el 13 de junio de 1953. “Pero, al contrario, fue Rojas quien destituyó a Gómez. El general estaba preparado para ceder la presidencia a otro conservador civil, pero en vista de que la oferta no fue aceptada, decidió asumir el cargo” (Bushnell, 2013, p.304). De esta forma, Laureano Gómez se convirtió en el primer presidente colombiano en ser depuesto por medio de un golpe de estado en el siglo XX -el anterior fue Manuel Antonio Sanclemente en 1900-.

En la obra *Salida de Laureano*, Débora Arango nos presenta un cortejo encabezado por la muerte -un esqueleto con vida que enarbola una bandera de peligro-, luego al caudillo conservador como un batracio que es sacado en una camilla por cuatro gallinazos -come carroña-, y atrás, Rojas Pinilla quien empuja al saliente cortejo con la culata de su fusil; elementos que quizá aluden tanto a la situación médica que obligó a Gómez a dejar en manos del designado presidencial el poder ejecutivo, así, como en el caso de los gallinazos o chulos, a esas personas de las regiones de Cundinamarca, Boyacá, Huila y Tolima que conformaron la policía chulavita. En primera instancia, la representación zoomorfa del derrocado Gómez se hace comprensible en la medida en que la opinión pública conocía y vivía la mayoría de los elementos anteriormente expuestos, que llevaron finalmente al inusual golpe militar. El que Laureano Gómez sea representado como un sapo medio muerto habla finalmente de la calidad de presidente que había sido, o mejor aún, de la imagen que el pueblo tenía de él; no en vano, la banda presidencial parece caer al suelo. Asimismo llama la atención que la representación que se hace de Rojas Pinilla sea la de un hombre de buena

apariencia -contrario a la obra siguiente-. Esto se debe a que Rojas Pinilla asume el poder aclamado tanto por liberales como por conservadores -hay hombres de rojo y azul entre la multitud que lo aclama-, se le consideraba el único capaz de poner fin a la matanza y al derramamiento de sangre, así como emprender la reconstrucción del país. El golpe de estado tenía como fin pacificar al país de la violencia que lo estaba consumiendo. Finalmente, se observa esa población civil e incluso a un sobresaliente clero que lo aclama, y esos militares que lo apoyan, lo que remite de inmediato al anuncio que Rojas Pinilla hace al país la noche del 13 de junio, donde por medio de una alocución radial cuenta lo sucedido; esta desató “el gozo frenético de la población que celebró el acontecimiento al grito de ‘cesó la horrible noche’” (Tirado, 1989, p.108).

3.4.4 ROJAS PINILLA



Imagen 5: Rojas Pinilla. Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora en plural* (67). Medellín: Museo de Arte Moderno.

“Sin duda no fue un abanderado de la reforma agraria, idea que la pasada república liberal había abandonado rápidamente. De hecho, el propio Rojas, procedente de una clase media provinciana, estaba en el proceso de adquirir grandes propiedades, bien fuera como inversión segura, bien como fuente de mayor prestigio social” (Bushnell, 2013, p.310)

Gustavo Rojas Pinilla asumió la presidencia de Colombia de manera imprevista, y no como consecuencia de un plan madurado políticamente; era un hombre poco preparado para el cargo, sin un plan de gobierno claro, del cual solo se tenían las generalidades de la reconstrucción material y moral del país. Su filosofía política se basó en la creación de un “Estado Cristiano Bolivariano”, como rezaba la reforma a la Constitución que planeaba ejecutar el gobierno anterior; sin embargo, no se tenía claridad sobre el significado preciso de esto. El mayor problema de su programa de gobierno fue que las medidas tomadas no estaban bien concebidas, y su aplicación no se hizo de forma sistemática, asimismo, se encuentran un sinnúmero de reformas heterogéneas que no se conectan entre sí para la búsqueda de unos fines claros. Sin embargo, “el clima general de violencia, si bien no desapareció, declinó bajo el nuevo régimen” (Bushnell, 2013, p.305).

En un acto legislativo del 18 de junio de 1953 la Asamblea Nacional Constituyente³⁵ -en adelante ANAC- legitimó a Rojas como presidente hasta el 7 de agosto de 1954, en una confirmación que no tenía ninguna base jurídica. Sin embargo, el gozo de estar saliendo de la antigua situación, hizo que este quiebre de la vida institucional nacional fuera considerado algo superfluo. Llama la atención que en dicho acto no se mencionó golpe de estado alguno, sino simplemente que había quedado “vacante el cargo de Presidente de la República” (Tirado, 1989, p.109). Posteriormente, el 3 de agosto de 1954 Rojas fue reelegido por la ANAC hasta el 7 de agosto de 1958. Y finalmente, en el ocaso del régimen,

³⁵ Encargada de mantener el control del país en medio de este caos. Se recomienda ver el artículo Gómez Latorre, A. (1991, 19 de febrero). La constituyente de 1952-54. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-28355>

Rojas permitió que la ANAC se reuniera por última vez el 8 de mayo de 1957 para decretar una nueva reelección para el período 1958-1962.

Durante este gobierno, todo debía estar en teoría subordinado a los ideales de la unión y reconciliación nacional; por eso, se establece la concordia con grupos guerrilleros, y mediante la aplicación de amnistías se logró pacificar la mayor parte del oriente del país. Sin embargo, uno de los primeros elementos que genera un choque con los grupos de apoyo, es que se esperaba que el gobierno fuera de coalición con mayor participación de la milicia; por obvias razones, sin embargo, la nueva administración, que fue esencialmente civil, tenía un 100% de participación conservadora en las altas esferas del poder, lo que comenzó a generar descontento entre el Partido Liberal.

Comienza entonces a decaer ese período dulce poco a poco, teniendo en cuenta que el estado de sitio, vigente sin interrupción desde 1949, no fue levantado. En poco tiempo el régimen se hizo más fuerte, el programa de reforma social y económica no satisfizo a liberales ni conservadores, y la Violencia recrudeció. El primer choque de Rojas con la opinión pública sucedió en junio de 1954 luego de los enfrentamientos de las fuerzas armadas con un grupo de estudiantes manifestantes, en los cuales murieron varios alumnos. Con esto, el presidente perdió la simpatía de este grupo, que paulatinamente fue adquiriendo poder, y sería un elemento importante en su posterior caída. Al respecto, se recomienda observar la obra de Débora Arango titulada *Huelga de estudiantes*. Después de este acontecimiento, los medios autoritarios comenzaron a hacerse más evidentes, y entre las reformas arbitrarias se encuentran aquellas que deterioraron la libertad de prensa hasta un punto tal que se intentó suprimir la disidencia, con la censura de la revista *Semana* -fundada por el liberal Alberto Lleras Camargo- y los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*. Igualmente el régimen comenzó a aplicar mano dura a los opositores, tanto en las áreas rurales como en las ciudades. Pero no debe olvidarse que “en términos generales, la dictadura de Rojas Pinilla fue moderada y demostró una vez más que Colombia es poco acogedora para las dictaduras, por más sangre que se haya derramado en batallas políticas a lo largo de su historia” (Bushnell, 2013, p.308).

En este punto se hace importante recordar que la dictadura de Rojas ha sido catalogada de populista -Alan Angell-, bastante al estilo del peronismo argentino, pues uno de sus más controvertidos intentos, fue el de convertir las organizaciones de trabajadores en uno de los puntales de su régimen, especialmente apoyado en la Confederación Nacional de Trabajadores, CNT, a la cual posteriormente retiró su apoyo de manera paulatina ante el descontento de la Iglesia. Esto es reforzado con la creación de Sendas, Secretariado Nacional de Asistencia Social. Políticas como el aumento de impuestos a los ciudadanos pudientes y gravámenes sobre dividendos accionarios, fueron detonantes de la desconfianza y el descontento de las colectividades tradicionales. Pues esta política socioeconómica de carácter impositivo y con fines redistributivos, disminuyó las prerrogativas de las clases privilegiadas, haciendo aparecer a Rojas “(casi de la misma manera que Gaitán) como el verdadero defensor de las masas populares frente a los egoístas oligarcas” (Bushnell, 2013, p.309).

Sin embargo, no deben olvidarse los ambiciosos proyectos de modernización que se emprendieron durante este régimen, donde se destaca la construcción de carreteras y vías férreas, la construcción del aeropuerto El Dorado y más de cuarenta aeródromos. Así mismo, inauguró la Televisora Nacional y creó el Banco Popular. Pero esto no logró ocultar su mayor fracaso, el no haber podido poner fin a la Violencia; por el contrario, ante el rechazo de muchos grupos guerrilleros a su amnistía, la campaña de represión militar fue endurecida, afectando a inocentes y convirtiéndose en un efecto contraproducente para su sostenimiento en el poder. Este elemento en particular, puede observarse claramente en la obra de Débora Arango, pues en la misma, el Presidente, representado por un batracio vestido de militar, se encuentra sobre una serie de esqueletos custodiados por unos pájaros rojos. En el Catálogo del Museo de América en Madrid se encuentra la siguiente referencia: “El sentido irónico y crítico se perfila en el tratamiento de las figuras, el horror y el fastidio hacen de las suyas en esta obra poniendo de presente la posición de la artista frente a este tema político atreviéndose a titularlo con el nombre de uno de los gobernantes del país” (Museo de América, 2004, p.64).

En su declive, los grupos políticos que en un comienzo lo apoyaron, se fueron contra su gobierno, y ambos bandos empezaron a desear que la normalidad democrática regresara. Entre abril y mayo de 1957 una serie de huelgas y manifestaciones públicas de diferentes sectores: estudiantes, iglesia, obreros y políticos, salieron a condenar el régimen que quería establecerse hasta 1962. Finalmente, Rojas debe abandonar el país antes de terminar su segundo mandato; la extraña tradición democrática del país no podía aceptar a un dictador que se perpetuara en el poder. Pero debe reconocerse, como se mencionó, que contario a otras dictaduras latinoamericanas, la de Rojas Pinilla no fue un régimen particularmente opresivo.

Quizá lo que más afectó la imagen del dictador colombiano, como se evidencia en la obra de Débora Arango, *Rojas Pinilla*, fue el enriquecimiento ilícito de las altas esferas, pues si bien esto no era nuevo, sí era la primera vez que se hacía de forma evidente. Por eso la artista presenta al Presidente personificado por un sapo, rodeado por otros iguales ávidos de poder y dinero. Llamam la atención las dos hienas que se ocultan bajo la bandera y custodian unas bolsas de dinero. La situación política, tratada de forma satírica es evidente.

Recordemos, como señala Marco Palacios en *Historia de Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*, que a principios de abril de 1957 el aumento del costo de vida, el deterioro de la balanza de pagos, la arbitrariedad administrativa y la corrupción habían aumentado considerablemente. Álvaro Tirado, por su parte, menciona que con el fin de asegurarse el respaldo militar, Rojas colmó de beneficios y prerrogativas a las Fuerzas Armadas, con cosas que “iban desde la construcción del Club Militar en Bogotá, uno de los más lujosos en Latinoamérica, hasta bonificaciones por el servicio en estado de sitio” (Tirado, 1989, p.110-111), elementos a los que claramente se hace alusión en las copas de champaña que los batracios tienen en sus manos. Se le criticaba que pese a los evidentes problemas económicos, a la disparada inflación, a la creciente deuda pública, al alza del dólar y la fuga de capitales, se siguieran comprando aviones y armas de forma indiscriminada. Incluso el Banco Mundial aplazó un préstamo que iba encaminado a la construcción de ferrocarriles. Todo esto es evidenciado por

Débora en su obra, haciendo de la misma una especie de representación del imaginario colectivo que se tenía del presidente.

El Presidente fue, así mismo, objeto de varios cargos de corrupción, sin duda bastante exagerados. Pero quizás mostró algunas veces excesiva complacencia a la hora de aceptar regalos de partidarios y admiradores, y se vio comprometido en diferentes transacciones y negocios, especialmente de ganado y bienes raíces, que reñían con sus obligaciones como jefe del Estado. Rojas pudo no haber estado envuelto en ningún asunto ilícito, pero sus actividades incitaban la sospecha de que explotaba su posición para beneficio personal. (Bushnell, 2013, p.312-313).

3.4.5 JUNTA MILITAR Y LA REPÚBLICA



Imagen 6: Junta Militar. Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 66). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.

“El 10 de mayo [1957], en las horas de la mañana, se supo de la renuncia de Rojas en favor de una junta militar. En el discurso que dio para explicar su renuncia, Rojas dijo: ‘Sería imposible que yo, que di al país la paz, fuera a causar un inútil derramamiento de sangre’” (Tirado, 1989, p.125)

Este fue el período de cierre de los gobiernos militares en Colombia (1957-1958). Tras la renuncia de Rojas Pinilla, este dejó a cargo una junta militar de cinco miembros: Gabriel París, Rafael Navas, Luis E. Ordóñez, Deogracias Fonseca y

Rubén Piedrahita, conocidos como los Quíntuples o Quintillizos. Muchos oficiales y suboficiales persuadidos por los discursos de Rojas Pinilla llegaron a creer que la Junta se trataba de un golpe que debían resistir; sin embargo, el plan era dejar a cinco generales escogidos por él mismo, con el fin de evitar una guerra civil. Esta Junta Militar tenía las instrucciones de Rojas de continuar el gobierno militar que debía defender al pueblo de las oligarquías, por un período aproximado de un año, en el cual él estaría en España mientras se calmaban los ánimos en el país.

Colombia pasó entonces a ser gobernada por la Junta, la cual rápidamente le dio a la administración un viraje inesperado por Rojas, pues el grupo se comprometió a restablecer el orden y la democracia, convocó a elecciones populares para 1958, comenzó el desmonte de toda la estructura de poder dejada por el dictador y se alió con el frente civil, primer paso para la consolidación de un sistema bipartidista colombiano. De este modo “el gobierno militar de tránsito sirvió de árbitro a todo el proceso de acomodamiento del proyecto político del Frente Nacional” (Ayala, 1989, p.77). Este período de transición democrática había estado antecedido por un acuerdo entre Laureano Gómez y Alberto Lleras Camargo en España, de trabajar conjuntamente para derrocar la dictadura y compartir el poder después del triunfo.

En el óleo de Débora Arango titulado *Junta Militar*, la artista nos presenta a los Quíntuples representados por cinco bestias negras, de mirada torva y gestos agresivos, que bien pueden ser lobos o simios ávidos de poder y protegidos por la bandera nacional o disputándosela sutilmente. Además, llama la atención la presencia de una banda blanca con dos siglos de admiración, que pueden sugerir la perplejidad de los Quíntuples ante la inmensa carga que ahora pesaba sobre sus hombros y por qué no, un desconocimiento absoluto de cómo actuar ante la situación. Si tenemos en cuenta el proceso histórico que se estaba desarrollando esta obra podría tener dos interpretaciones. En primera instancia, pudiera pensarse que se trata simplemente de un temor ante el hecho de la nueva presencia militar en el poder, por la mala experiencia previa. Así mismo, cabe recordar, y aquí la representación de los generales como bestias cobra más sentido, que la Junta Militar si bien nunca aspiró a ser más que transitoria, y solo

debía permanecer en el poder “el tiempo suficiente para que, bajo un nuevo conjunto de disposiciones diseñado especialmente para evitar el regreso de la violencia entre los partidos que había afectado tan gravemente al país, se eligiera un nuevo gobierno civil” (Bushnell, 2013, p.318), empezó a vivir un desempeño particular, en la medida en que Navas Pardo y Ordoñez aspiraban cada uno por su lado a quedarse con la presidencia. Es decir, que la Junta Militar estuvo caracterizada por apetitos personalistas que llevaron a acciones inconsecuentes (Ayala, 1989, p.76). Todo este escenario fue aprovechado por las élites políticas y económicas tradicionales del país, para la instauración del Frente Nacional, en el cual se impusieron sus deseos -observar la presencia de los Quíntuples en la siguiente obra, como eje articulador del escenario.



Imagen 7: La República. Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 26). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.

El derrocamiento de Rojas Pinilla dio paso a una nueva era de reconciliación. Sin embargo, cuando en Colombia se cosechan progresos en un área se generan retrocesos inmediatos en otras. Si bien en la política hubo una coalición que permaneció a grandes rasgos unida, en materia de desigualdad social y conflicto armado no hubo grandes cambios.

Valdría la pena aclarar el por qué en esta obra titulada *La República (1960?)* se va a hacer alusión al Frente Nacional. Esto tiene como antecedente que el 20 de julio de 1957 Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez firmaron la Declaración de Sitges, mediante la cual se establecía la alianza de la sucesión de la presidencia. Respecto a la obra, primero, salta a la vista el año que acompaña al título, momento en el cual esta coalición bipartidista se encuentra en pleno inicio. Así mismo, en los diferentes catálogos consultados se ha encontrado que la figura del lobo estrábico de la parte superior hace referencia a Laureano Gómez, y la paloma que lleva en sus manos, a modo de presentación, tiene la cabeza de Alberto Lleras Camargo, primer presidente del Frente Nacional, candidato liberal apoyado por el líder conservador -Gómez-, lo cual hizo que este se ganara la apatía de todos los conservadores del país, quienes lo tildaron de traidor.

El Frente Nacional fue, pues, ese acuerdo entre las cabezas de los dos partidos tradicionales, aprobado posteriormente por el pueblo mediante un plebiscito popular, que se centró en la alternancia presidencial entre liberales y conservadores por un período de 16 años, sin embargo, este se extendió hasta mediados de la década de 1980, en lo que Marco Palacios llama el desmonte.

Quizá el mayor logro del Frente Nacional fue poner fin a la Violencia, entendida como conflicto bipartidista. ¿Qué sentido tenían ahora las luchas, cuando cada partido tenía garantizado un 50% de participación en el gobierno?. Adicional a esto, llaman la atención la declaración de libertad religiosa -uno de los principales elementos de la restauración- y los programas cívico-militares mediante los cuales el ejército participó en la reconstrucción de zonas afectadas. Sin embargo, como se dijo al comienzo esa pacificación del país en materia de las luchas sectarias, desatendió otros focos de violencia y conflicto.

Con la instauración del FN los conflictos laborales empezaron a pasar inadvertidos. Ente las causas pueden mencionarse el crecimiento físico de las ciudades, el notorio desinterés de los partidos de la coalición gobernante, la creciente fragmentación espacial de las capas populares y la autocensura de la prensa. Lo que no significa que hubiesen disminuido los conflictos (Palacios, 2012, p.469).

En *La República* observamos dos bandos que saludan al nuevo presidente, con brazos derechos e izquierdos al aire -en un gesto que remite indiscutiblemente al saludo militar y fascista del Tercer Reich-, representación de ambos partidos, que parecen aclamar y aceptar la situación. Pero lo que más llama la atención es la mujer de la parte inferior que reposa sobre la bandera mientras es devorada por dos aves de rapiña, una ataca su boca, lo cual la condena al silencio y otra su vientre que la condena a la no reproducción. Y en el centro las bestias negras de la Junta Militar. Aquí el elemento crítico de Débora Arango salta a la vista de forma inmediata. Esa mujer, la República, es devorada. Se la está matando lentamente. Una visión, una representación quizá altamente subjetiva, pero compartida por muchos. Para algunos, el Frente Nacional era una clara negación de los principios democráticos. Este estamento político dio inicio a un nuevo período de violencia con otras características, donde el Estado se cierra a un monopolio bipartidista; de esta forma, la exclusión natural de terceras opciones del poder político se convierte en un elemento fundante. Quizá uno de los mayores fracasos del FN fue la reforma agraria, torpedeada por el grupo de congresistas liderados por Álvaro Gómez Hurtado, hijo de Laureano. ¿Estamos hoy pagando las consecuencias de esto?

En la obra, una interpretación del escudo nacional, muy al estilo de Débora, se alegoriza de una manera mordaz y directa la situación política del país. El pacto bipartidista se observa como una vergüenza nacional, especialmente porque con este, los promotores de la Violencia son los vencedores, quienes consiguen lo que deseaban: cerrar las posibilidades políticas de terceras opciones, las cuales debieron acatar esto con resignación. La presencia de un polo popular con

capacidad para incidir en las decisiones nacionales queda prohibida. Por eso para Débora la República está muriendo, se la condena a hablar a oponerse y se le impide dar vida a otros movimientos o partidos políticos. Recordando a Gilberto Alzate Avendaño, uno de los mayores opositores del sí en el plebiscito nos dice Diago Ayala:

Advertía los visos democráticos de una propuesta profundamente antidemocrática manipulada y orquestada hasta la saciedad por sus proponentes a través de la maquinaria del poder político y de todos los medios de comunicación saturados no solo de análisis apologéticos a la medida, sino además con la propaganda política pagada de los grandes gremios llamando al sí. [...] La propuesta —decía Alzate— suprime la noción de mayoría y minoría, a la vez que deja sin tutela jurídica y política a los ciudadanos que no estén empadronados en uno de los dos partidos coaligados. Esta fórmula destruye la legitimidad democrática, que se funda en el dualismo entre poder y oposición (Ayala, 1989, p.81-82).

Si bien el pueblo había dado el sí en el plebiscito, el Frente Nacional era visto como una alianza entre oligarcas que deseaban mantener y cuidar sus privilegios egoístas; por eso la propuesta de Rojas Pinilla, al regresar del exilio, de consolidar un partido de convivencia pacífica entre liberales y conservadores pero con tintes populistas, tuvo tanta acogida. En este contexto surge la Alianza Popular Nacional, ANAPO.

3.5. PREÁMBULO A UNA CONCLUSIÓN: DÉBORA ARANGO

“Un reservorio de tramas que también permiten acceder al conjunto de experiencias que constituyen las ‘estructuras de sentimientos’ de una época. Algunas de las imágenes que consideró, tanto por sus contenidos como por su configuración formal, implican una toma de posición ante una situación determinada y podrían, incluso, leerse como un programa, como una *imagen-manifiesto*” (Giunta, 2003, p.39)

Hemos visto que Débora Arango parece ir en contra de los preceptos morales de la conservadora sociedad política colombiana de mediados del siglo XX; sin embargo, se debe tener en cuenta que, en el fondo, eso revela una fuerte preocupación de la artista por la degradación moral de la vida colombiana de ese período. Cabe recordar una afirmación de Francis Haskell que se ajusta muy bien al arte de la antioqueña, tachado por Laureano Gómez de simplista y poco prolijo: “la *calidad* del arte producido en una sociedad cualquiera está directamente condicionado por la naturaleza moral (o política) de esas sociedad” (Haskell, 1989, p.108).

Dentro del arte del siglo XX, se destaca la corriente del expresionismo, la de lo grotesco, elemento que va a vincular a Débora en el movimiento del arte del mencionado siglo, así sea de forma satelital. Es esta una época de crisis económicas y sociales, así como de conflictos políticos, ideológicos y religiosos con resultados crueles. Ante esto, el artista, en este caso Débora Arango, se asoma al mundo como un testigo fiel y angustiado ante esos eventos incomprensibles que exacerban el drama humano, y es precisamente por eso que su arte se presenta pesimista y satírico. Las obras son una visión personal, pero al mismo tiempo una imagen verídica de ese absurdo estado constante de guerra que desangra a Colombia. Expresiones altamente subjetivas que reflejan el clima político del país, turbio y malsano, imágenes terribles donde el presidente es un batracio que se cobija junto a su dinero con el pabellón nacional. Quizá este arte, en la medida en que estuvo oculto hasta hace poco, no hubiera podido condenar a un dirigente, como dice Peter Burke que podría suceder; sin embargo, sí nos permite observar la actitud que se tiene ante el presente que al artista le ha correspondido vivir.

Esta Débora Arango, política, crítica, irónica, marginada y tardíamente conocida, se refirió a cosas que a pocos les interesaba abordar; es por eso que las obras analizadas se constituyen en una herramienta fundamental de nuevo conocimiento. En ella hay una clara tendencia a representar un acontecimiento en términos de otro, de forma que la analogía enriquece lo que se dice. Esta es una invitación, como propone Henri Zerner, a que la historia no se reduzca al discurso escrito y a las fuentes de este tipo, pues el arte es un testimonio visual que

complementa la información que se tiene sobre diversos temas, al tiempo que en ocasiones propone elementos variados para el análisis de un período histórico. Quizá de una forma no tan impactante como la fotografía, pero sí con un enfoque más humano y emotivo. Esa violencia de los años 50 en Colombia es una realidad histórica que permea la sociedad y la cultura en todos los niveles, pues “salvo contadas excepciones, son referencias generales que aluden, a partir de la imaginación de los artistas, a los horrores del tema. [...] La Violencia ha sido demasiado cruda y desgarradora y tal vez se pueda pensar que nunca la imaginación, supera su crudelísima realidad” (Rubiano, 1984, p.32).

En la actualidad, la historia del arte es considerada por algunos -Ivan Gaskell- como una disciplina separada de la historia, y por otros como una especie de subgénero de la misma, en el sentido en que el historiador del arte se encarga de analizar las producciones humanas consideradas como arte a través del tiempo, ligando los artefactos de una época a una cultura. Es decir, que la historia del arte utiliza los objetos considerados arte de una forma histórica, y mediante la atención cuidadosa a los detalles se busca entender la cultura específica de la que hablan. Esta es una invitación a expandir la mirada y a atender más a los detalles, pues como bien dice Burke, solo se tiene acceso al pasado a través de las representaciones colectivas. Confrontar esa realidad que se percibe en las obras, que se representa en el arte, con esa historia que se encuentra en la historiografía sobre el período de la Violencia fue esencialmente el punto de interés, teniendo en cuenta la forma como las prácticas hablan de una cultura específica.

Es decir, estas son obras que abren la puerta a nuevas visiones, a un revisionismo de esos procesos vividos en el país a mediados del siglo XX que se consideraban resueltos, precisamente por la molestia que causaban, como sugiere Pierre Nora, la historia no puede ser un dato legislado: “eso sucede sólo en los países totalitarios, no en una democracia. Si cada hecho histórico se vuelve intocable tras haber sido declarado por ley genocidio o crimen contra la humanidad, se está condenando a muerte la investigación histórica y, por ende, cristalizando la historia de una nación” (Nora, 2010, p.236), es decir, presentándola como un dato establecido, dado, inmutable.

Se debe recordar que es solo en la década de los 80 el momento en que Débora es efectivamente rescatada, dejando así de ser una artista rechazada y enclaustrada³⁶, particularidad que nada tiene de coincidencia con el hecho de ser el momento de emergencia de la historia crítica colombiana. Es precisamente por eso que las obras se han puesto a dialogar con historiografía posterior, de esa corriente, y no con textos de la época, guiándonos en ese sentido más por las propuestas de Didi-Huberman que por las de Panofsky, pues en la medida en que son una suerte de contramemoria en su propia época y considerando las particularidades del caso, son anacrónicas para la misma. Una consideración eucrónica -cronológica- de Débora Arango, en este caso puntual, es decir, analizarla exclusivamente en términos de su propia época se torna en un error, por lo cual se hace necesario recurrir a elementos posteriores, que se ponen en consonancia con esa crítica a la memoria oficial contemplada por ella. Sin embargo, es importante tener en cuenta que se evidencia esa disonancia respecto a su época, precisamente por la consciencia de las condiciones propias del momento espacio temporal de ejecución. Pero es el caso de los 80 el que logra romper con una suerte de hegemonía y “una vez roto el tabú, una vez que las memorias subterráneas logran invadir el espacio público, reivindicaciones múltiples y difícilmente previsibles se acoplan a esa disputa de la memoria” (Pollak, 1989, p.4). Así, las obras de Débora entregan un testimonio de vida cotidiana colectiva que es importante meditar y analizar. Interpretaciones más profundas y más auténticas de la vivencia social que quizá, en muchos momentos, se han escapado de las márgenes de lo escrito.

Es precisamente por eso que podemos hablar de esa memoria colectiva que se inserta en el arte, pues “nadie está jamás solo. Interdependemos” (Ferrarotti, 2007, p.36); ningún sujeto, por más enclaustrado que se encuentre, percibe las circunstancias por sí solo, es decir, “los problemas del individuo no son ni se reducen a una cuestión meramente individual” (Ferrarotti, 2007, p.19).

³⁶ Ver: Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Tatis Guerra, G. (1996, 12 de abril). Débora Arango devora el tiempo. *El Universal* (Cartagena), pp. 1C y 3C.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos. Carlos Mario Correa, entrevista para El Espectador, 23 de febrero de 1996. 5 folios.

Estamos pues llamados a reinterpretar el pasado en pos de los combates del presente y el futuro. Nada en la historia tiene su perennidad asegurada, y en un caso como este, los sucesos de 10 años de guerra civil, militar y política, si bien fueron silenciados y censurados, como en el caso del periódico *El Diario*, quedaron en la memoria colectiva, sobreviviendo a una desaparición -o silencio- obligada. Una memoria que se mantuvo en la medida en que “fue asumiendo en general la forma de un mito que, por no poder anclarse en la realidad política del momento, se alimenta de referencias culturales, literarias o religiosas. El pasado lejano puede entonces volverse promesa de futuro y, a veces, desafío lanzado al orden establecido” (Pollak, 1989, p.14).

...

El análisis de estas 6 obras de Débora Arango, que se pusieron en diálogo con la historiografía que analiza el período, lo que pretende es evidenciar todas las posibilidades del arte como fuente para la historia. Sin embargo, esta ampliación de los márgenes metodológicos de la disciplina solo se hace posible si se considera la historia como algo susceptible de cambio, de nuevas interpretaciones y de aceptación de aplicaciones deliberadas de anacronismos y subjetividades -quizá los dos mayores temores de cualquier historiador-, para encontrar en ellos y con ellos esos elementos que se salen de las márgenes de la oficialidad, y que a veces las palabras se quedan cortas en describir. Como dice Nelly Richard: “Revisar hoy los desacuerdos de voces y las contraposiciones de posturas ayer silenciados o postergados sirve para darle un trasfondo de mayor contrastación reflexiva al análisis de las transformaciones sociales, artísticas y culturales que se gestaron” (Richard, 2007, p.30).

“Para finalizar destacamos, tal como lo han hecho los autores aquí abordados, la aspiración no sólo a que el espectador contemple la obra de arte sino además a que, en su encuentro con ella, se produzca conocimiento. Creemos que no es posible desconocer el vínculo entre el arte y el conocimiento; es decir, en definitiva, la oportunidad que nos ofrece el arte, en sus distintas modalidades, de apropiarse, transformar, recrear y conocer el mundo” (Belén, 2009, p.41)

LA CONCLUSIÓN

Nuestra propuesta era la de alejarse de los estereotipos e imposiciones determinados por la narrativa tradicional, mediante el estudio de lenguajes creativos que intentan, en muchas ocasiones, romper con los silencios, por ejemplo, de los períodos de censura. En el arte hay vacíos y olvidos que se insertan, sin que eso quiera decir que además el mismo no puede ser utilizado por el poder; así, las palabras de Jaucourt para la *Enciclopedia* cobran relevancia, pues para este, “en todas las épocas, los que han gobernado han utilizado siempre la pintura y la escultura para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados” (citado en Burke, 2005, p.76). Sin embargo, esto no significa que no estemos llamados a hacer una historia más abierta y flexible, a buscar otro tipo de fuentes que nos entreguen datos de un carácter diverso. Es aquí donde la capacidad del arte para brindar conocimiento debe ser tomada en cuenta, siendo conscientes de reconocer que los símbolos solo tienen sentido dentro de un sistema. En este orden de ideas, la relación entre el arte y la realidad, o en una forma más conflictiva, entre el arte y la política, debe ser considerada, pues el artista nos presenta imágenes de un mundo material representado. De este modo, la experiencia del pasado se reconfigura y amplía, pues se deja de excluir una producción completamente humana que nos permite acercarnos a una memoria del pasado que había sido ignorada, ¿a propósito?... Respecto entonces a ese valor del arte como ente productor de sentido y contenedor del mismo, indica Ivonne Pini:

De allí que diversos artistas busquen convertir el arte en un lenguaje que intenta ir más allá de la caparazón externa de lo visible, para establecer comunicación a partir de las particularidades de su gente, de su cultura y, obviamente, de su historia. Esta cultura de la resistencia tiene como objetivo no olvidar, evitar que la amnesia impulsada por quienes dominan o por quienes temen deje perder la memoria de ciertos hechos. Las experiencias vividas deben capitalizarse, y, sin pretender convertirse en voces autoritarias, los artistas buscan revelar ciertos códigos de la sociedad en que están

inmersos mostrar que están lejos de realidades lineales y previsibles (Pini, 2009, p.47).

Así, como dice Burke, nos hacemos conscientes de que las imágenes no son nunca un reflejo exacto de una realidad social específica, sin embargo, no por eso pueden ser rechazadas como fuente, pues el testimonio del pasado que aportan las imágenes u obras es sumamente valioso, y su veracidad puede ser puesta en consonancia con fuentes documentales (Burke, 2005, p.235). El inconveniente, es que hay casos en que los documentos escritos son escasos o nos topamos con temas que se salen de los márgenes de la oficialidad; es precisamente aquí donde el arte como fuente cobra valor, pues en este opera una relación estrecha con su propia actualidad. Es decir, que aparte de lo político, el arte presenta otras posibilidades interesantes, cuya profundidad radica en la concientización de que “el ingrediente fundamental del arte es la experiencia y en ella la capacidad de romper esquemas, de ir más allá de lo establecido como norma” (Montoya, 2006, p.15); es decir, que obra y artista, en tanto pertenecientes a una época, no necesariamente dan a esta lo que aplaude, sino más bien lo que se considera necesario.

La propuesta era recuperar el tiempo que se inserta en la obra; a pesar de que el arte no es verdad suprema, con este se pueden juzgar realidades del mundo. La obra misma es un punto de vista, subjetivo, como todas las fuentes, en tanto hijo de su época; es por eso que “el propósito se orienta a encontrar nuevos caminos que permitan reflexionar sobre la modernidad con la ayuda del arte, y sobre todo, del arte en conexión con sus lugares” (Domínguez, 2004, 30). Es decir, que el arte puede ayudarnos a pensar el mundo y la historia desde nuevas perspectivas, siempre y cuando logremos establecer los vínculos entre él y su presente. De esta manera, “la comprensión de una obra de arte solo es posible si se relaciona con todos los elementos que configuran su medio físico, artístico y cultural” (Fernández, 2004c, 49); es decir, la obra se debe estudiar en un contexto -nunca aisladamente-, pues el mismo, así no hablemos de un determinismo estricto y asfixiante, es condición de posibilidad fundamental para el momento de creación individual.

Así, lograremos encontrar esos sistemas de signos, las textualidades y discursos que operan en la obra (Mitchell, 2009, p.22); conseguiremos entender la representación, de la que tanto habla Chartier, no como una mimesis ingenua, copia o correspondencia, sino como una forma de entender la imagen “como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009, p.23). Es devolver el tiempo a la creación del artista, propuesta que ya en el siglo XIX esbozó Hipólito Taine, para quien la relación entre el arte y su tiempo fueron el eje de sus teorías, pero desafortunadamente,

Taine no entendió que entre las manos no tenía un ‘archivo’ sino un ‘documento’, que no es un hecho material sino una realidad que se debe reconstruir desde el presente, y que, como consecuencia, el *medio* o el ‘estado general’ no son objetos ‘positivos’ sino, ante todo, hipótesis de trabajo dentro de un proceso de interpretación (Fernández, 2004c, 60).

El simple gesto de trascender la contemplación y pensar la obra inserta en un contexto espacial y socio cultural específicos, permite evidenciar el deseo de muchos artistas de que el arte sea algo más, que signifique, que sea un testimonio (Rubiano, 1977, 1564). Es ser conscientes de que a pesar de que los criterios sobre el gusto, la belleza y el arte varíen, lo importante es describir esos elementos intrínsecos en la obra que nos revelan un más allá, que abren esa ventana de la que hablaba Hauser. Es comprender los diferentes lenguajes de expresión, pues estos mismos revelan una época, preguntarse por los motivos que tuvo el artista para modificar la apariencia de aquello que vio, ya que en el arte las cosas no tienen que ser exactas (Gombrich, 2007, p.29). De esta forma, las obras de arte nos invitan a prestar atención a los detalles, a aprender a escuchar y comprender eso que nos quieren decir, a mirar los ángulos oscuros, opacos, prohibidos. Franco Ferrarotti nos invita a eso, a encontrar los elementos que la memoria recuerda, pero también, por qué no, aquellos que cree haber olvidado; de esa forma, su cita de Jacques Le Goff es muy apropiada: “quería volverse el tipo de historiador que Marc Bloch habría deseado, ese similar ‘al ogro de la fábula’, que sabe que su presa se encuentra en cualquier lugar que se siente el olor de carne humana” (Le Goff citado en Ferrarotti, 2007, p.20).

Nuestra propuesta ha quedado planteada, basándonos en la idea de que la historia no se hace solo con hechos levantados de un archivo, “que el uso de documento como prueba irrefutable resulta insuficiente. Que los hechos de la historia no existen para el historiador hasta que este los construya y los desarrolle, significa que se originan en un lugar de producción determinado” (Álvarez, 2009, p.9). Es, como afirma Lupe Álvarez, un enfoque que considera los significados en constante formación, teniendo en cuenta que los mismos deben ser removidos “en la medida en que nuevas perspectivas alumbren relaciones de los acontecimientos con un presente que les da sentido” (Álvarez, 2006, p.47). Es una apuesta por expandir la mirada, por sacar el arte de las márgenes de la estética y la historia del arte tradicional, así como la entiende Gaskell, para considerarlo en términos culturales. Pero, ser conscientes, como propone Hauser, de que cada perspectiva tiene su hora, la cual no es eterna, y si bien se tienen límites e insuficiencias, se plantean horizontes y posibilidades que nos impiden renunciar al conocimiento que propician.

La idea no es utilizar las imágenes como esclavas de los textos, sino recuperarlas del olvido en que han caído para muchos historiadores, tomarlas en serio como testimonios visuales de los acontecimientos, la mentalidad y la materialidad de un período espacio temporal específico. En este orden de ideas, el historiador, como con los documentos, está obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos y las ausencias, de las continuidades y desviaciones, para así pensar tanto en esos prejuicios propios del artista como en la mentalidad o cambios de la misma que se inscriben en un momento. Para Peter Burke, quizá el único historiador que se ha dedicado juiciosamente a teorizar sobre este asunto, la gran conclusión es que:

Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época [...] El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa. Se enfrenta al problema de distinguir entre representaciones de lo típico e imágenes de lo excéntrico [...] El testimonio de las imágenes debe ser situado en un ‘contexto’, o mejor dicho, en una serie de contextos

(cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación [...] así como los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen (Burke, 2005, p.239).

Pensar entonces el quehacer del artista como parte de un conjunto, que es la sociedad, al artista inmerso en un marco de pensamiento y sensible al medio, bien sea en oposición o en consonancia, nos permite ver en las formas de pintura diferentes revelaciones de un universo de lo propio.

Inspirados en Foucault, quien en la *Arqueología del saber* nos invita a pensar en las leyes de formación de un discurso (Foucault, 1984, p.131), que en este caso podrían traducirse como tener en cuenta la reflexión creadora del proceso artístico, proponemos un cambio en la historia, donde la concepción de documento varíe, y a este ya no se le exija la verdad como condición primera para ser interrogado, sino que ahora el documento sea elaborado y trabajado desde su propio interior. La historia pasa a ser un campo donde cada historiador puede definir su propio tejido documental (Foucault, 1984, p.9-10).

...

Existimos en el diálogo, por eso considero importante plantear uno entre el arte y la historia. La idea no es partir del vacío, sino comenzar desde lo que otras disciplinas han dicho o hecho del tema u objeto en común. Así, se ha construido, con la base teórica y elaboración histórica de dos disciplinas, una propuesta nueva que pretende expandir nuestra visión como historiadores.

“La memoria es siempre memoria del pasado, en cambio la historia -como repetía Croce- siempre es historia presente” (Charles citado en Nora, 2010, p.234)

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Teórica:

1. Aguirre Rojas, C. (2002). El itinerario intelectual de Marc Bloch y el compromiso con su propio presente. *Contribuciones desde Coatepec*, (2), 72-94. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28100206>
2. Álvarez, L. (2006). Historia y entusiasmo: otra vuelta de la tuerca al final del milenio. En K. Power (Ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano* (pp. 37-72). Madrid: Fundación César Manrique.
3. Álvarez, M. (2009). La lectura del presente en la construcción de la historia. Revisiones y propuestas. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 16 (16), 6-17.
4. Belén, P. S. (2009). Acerca de la reflexión de Nelson Goodman en torno al vínculo entre el arte y el conocimiento y de su importancia en las investigaciones de Howard Gardner. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 16 (16), 18-41.
5. Blanco, P. (2002). Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson. *Anuario Filosófico*, (35), 753-788. Recuperado de: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/828>
6. Bloch, M. (2010). *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
7. Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, Campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
8. Burckhardt, J. (1971). *Reflexiones sobre la historia universal*. México: FCE.
9. Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
10. Burke, P. (2006). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
11. Cascales, R. (2014). Reseña: Danto, A., ¿Qué es el arte?. *Anuario Filosófico*, 47 (1), 208-211. Recuperado de: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/35661>

12. Castro, S. (2003). La temporalidad de la obra de arte. *Anuario Filosófico*, (36), 587-599. Recuperado de: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/4401>
13. Cataño Balseiro, C. L. (2011). Jörn Rüsen y la conciencia histórica. *Historia y sociedad*, (21), 223-245.
14. Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En R. Chartier. *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. (pp. 73-99). Buenos Aires: Manantial.
15. Chartier, R. (2002). *El mundo como representación: historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
16. Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Argentina: Katz editores.
17. Chicangana-Bayona, Y (Comp.). (2010). *Caminos cruzados: cultura, imágenes e historia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
18. Cinfuentes, L. A. (2004). Dialéctica artística como dialéctica histórica. *Artes La Revista*, 3 (6), 110-115.
19. Danto, A. (1989). *Historia y narración: ensayos sobre filosofía analítica de la historia*. España: Paidós.
20. Danto, A. (1999). *Después del final del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós.
21. Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
22. Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: ABADA Editores.
23. Didi-Huberman, G., & A. Fernández. (2010). Entrevista de Amador Fernández con Didi-Huberman. *Las imágenes son un espacio de lucha*. Recuperado de <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>
24. Domínguez Hernández, J. (2004). El arte y su tiempo como "arte para nosotros" en la estética de Hegel. *Artes La Revista*, 3 (6), 20-31.

25. Domínguez Hernández, J., & C. A. Fernández, & D. J. Tobón, & C. M. Vanegas. (2014). *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabo Editores.
26. Duby, G. (1997). La memoria para el historiador. *Zona erógena*, (36). Recuperado de www.educ.ar
27. Duby, G. (1998). *Arte y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Santillana.
28. Durán Castro, M. (2004). Imagen, movimiento y tiempo. *Artes La Revista*, 3 (6), 116-123.
29. Eco, U. (1998). *Límites de la interpretación*. Milán: Lumen.
30. Febvre, L. (1975). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.
31. Fernández Uribe, C. A. (2004c). Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo. *Artes La Revista*, 3 (6), 49-63.
32. Fernández, C. A. (2007b). *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
33. Ferrarotti, F. (2007). Las historias de vida como método. *Convergencia*, (44), 15-40.
34. Foucault, M. (1984). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
35. Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. España: Paidós.
36. Gaskell, I. (1996). Historia de las imágenes. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 209-239). Madrid: Alianza.
37. Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
38. Gombrich, E. (1981). En busca de la historia cultural. En E. Gombrich, *Ideales e ídolos* (pp. 29-70). España: GG Arte S.A.
39. Gombrich, E. (1983). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza.
40. Gombrich, E. (2007). *Historia del arte*. Londres: Phaidon.
41. Gombrich, E., & D. Eribon. (1993). *Lo que nos dice la imagen*. Colombia: Norma.
42. Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. España: Seix Barral.

43. Goyes Narváez, J. C. (2011). La imagen como huella de lo real. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 21 (21), 53-75.
44. Harkema, L.J. (2009). "¿Y memoria?": Larra y la resistencia al olvido. *Revista Hispánica Moderna*, 62 (1), 41-56. Recuperado de: <http://muse.jhu.edu/journals/rhm/summary/v062/62.1.harkema.html>
45. Haskell, F. (1989). *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid: Alianza.
46. Hauser, A. (1969). *Introducción a la historia del arte*. España: Guadarrama.
47. Hernández Abascal, I. (2004). Transferencias: de lo cotidiano al arte, del arte a lo cotidiano. *Artes La Revista*, 4 (8), 65-74.
48. Hernández Martínez, A. (2013). Historia de la reconstrucción. Reconstrucción de la historia. En L. Arciniega García (Ed.), *Memoria y significado: uso y resección de los vestigios del pasado* (pp. 307-338). Valencia: Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, Cuadernos Ars Longa, Número 3.
49. Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI*, (26), 85-118. Recuperado de: <http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/26832>
50. Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
51. Hobsbawm, E. (2002). *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica.
52. Huizinga, J. (1960). *Hombres e ideas: ensayo de historia de la cultura*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
53. Koselleck, R. (2010). *historia/Historia*. Madrid: Trotta.
54. Kultermann, U. (1996). Jakob Burckhardt y el Renacimiento. En U. Kultermann, *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia* (pp. 137-144). Madrid: Akal.
55. Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
56. Létourneau, J. (2009). *La caja de herramientas del joven investigador*. Medellín: La Carreta editores.

57. López, W. A. (2003). El objeto en el museo: algunas ideas sobre su estatuto semiótico. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 8 (8), 24-50.
58. Lotman, I. M. (2004) Sobre las paradojas de la redundancia: el lenguaje artístico y la historia. *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (4), 1-10. Recuperado de www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos/pdf/entre4/paradojas.pdf
59. Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas: revista de historia intelectual*, 13 (13), 135-153.
60. Mitchell, W.J.T (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
61. Nora, P., & De Romrée de Vichenet, C. (2009-2010). Entrevista a Pierre Nora. *AdVersuS*, 6-7 (16-17), 231-238.
62. Panofsky, E. (1980). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona, Tusquets.
63. Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
64. Pini, I. (2004). Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano. *Artes La Revista*, 3 (6), 64-78.
65. Pini, I. (2009). Memoria y violencia: reformulando relatos. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 16 (16), 42-64.
66. Pollak, M. (1989). Memoria, olvido, silencio. *Revista Estudios Históricos*, 2 (3), 3-15.
67. Richard, N. (2007). *Fracturas de memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: siglo XXI.
68. Ricœur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. España: Arrecife.
69. Rodríguez, M. (2004) Reseña: Danto Arthur C., Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 9 (9), 268-276.
70. Romero, A. C. (2010). Reconsiderar el tiempo de la obra de arte. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 18 (18), 48-56.

71. Rossi, R. (2003). *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
72. Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Paidós Ibérica.
73. Silva, R. (2007). La servidumbre de las fuentes. En R. Silva, *A la sombra de Clío: diez ensayos sobre historia e historiografía*. Medellín: La Carreta Histórica.
74. Sontang, S. (2008). Contra la interpretación. En S. Sontang, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
75. Taine, H. (1922). *Filosofía del arte* (Tomo I). Madrid: Calpe.
76. Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
77. Topolski, J. (1985). *Metodología de la historia*. Madrid: Cátedra.
78. Urrego, M. A. (2002). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre editores.
79. Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. España: Alianza.
80. White, H. (1992). *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
81. Wölfflin, H. (1956). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe.
82. Zerner, H. (1985). El arte. En J. Le Goff & P. Nora (Dir.), *Hacer la historia* (Vol. II: Nuevos enfoques) (pp. 191-209). Barcelona: Editorial Laia.
83. Zubiaur Carreño, F. (2005). El cine como fuente de la Historia. *Memoria y civilización*, (8), 205-219. Recuperado de: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/17676>

Histórica:

1. Alape, A. (1989). El 9 de abril, asesinato de una esperanza. En A. Tirado Mejía (Dir.), *Nueva Historia de Colombia* (pp. 33-56). Bogotá: Editorial Planeta.
2. Alape, A. (1985). *La paz, la violencia: testigos de excepción*. Colombia: Planeta.

3. Angell, A (2008). Regímenes dictatoriales desde 1930. En M. Palacios (Dir.) & G. Weinberg (Coord.), *Historia general de América Latina* (Vol. VIII: América Latina desde 1930) (pp: S.I.). España: Trotta-UNESCO.
4. Ayala Diago, C. (1989). Resistencia y oposición al establecimiento del Frente Nacional. En A. Tirado Mejía (Dir.), *Nueva Historia de Colombia* (pp. S.I.). Bogotá: Editorial Planeta.
5. Braun, H. (2009) Los mundos del 9 de Abril, o la historia vista desde la culata. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 199-228). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
6. Bushnell, D. (2013). *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta.
7. Franco, S. (2009). Momento y contexto de la violencia en Colombia. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 379-406). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
8. Guzmán, G. & Fals Borda, O. & Umaña Luna, E. (1980). *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Bogotá: Carlos Valencia.
9. Hobsbawm, E. (2009). Historiografía del bandolerismo. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 61-69). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
10. Molano, A. (1985). *Los años del tropel: crónicas de la violencia*. Bogotá: CEREC.
11. Palacios, M & Safford F. (2012). *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Universidad de los Andes.
12. Pecaut, D. (2009). De las violencias a la Violencia. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 229-238). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
13. Peñaranda, R. (2009). La guerra en el papel. Balance de la producción sobre la violencia durante los años noventa. En G. Sánchez & R.

- Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 33-46). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
14. Pizarro Leongómez, E. (2009). La insurgencia armada: raíces y perspectivas. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 321-352). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
 15. Sánchez, G. (2009). Los estudios sobre la violencia: balance y perspectivas. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 17-32). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
 16. Silva Luján, G. (1989). El origen del Frente Nacional y el gobierno de la Junta Militar. En A. Tirado Mejía (Dir.), *Nueva Historia de Colombia* (pp. 179-210). Bogotá: Editorial Planeta.
 17. Tirado Mejía, A. (1989). El gobierno de Laureano Gómez. De la dictadura civil a la dictadura militar. En A. Tirado Mejía (Dir.), *Nueva Historia de Colombia* (pp. 81-104). Bogotá: Editorial Planeta.
 18. Tirado Mejía, A. (1989). Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio. En A. Tirado Mejía (Dir.), *Nueva Historia de Colombia* (pp. 105-126). Bogotá: Editorial Planeta.

Historia del arte:

1. Arango Restrepo, S. (2011). Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Historia y sociedad*, (21), 147-172.
2. Arango, D. (2004) Débora por Débora. *Débora Arango: una revolución inédita del arte colombiano* (catálogo de exposición en el Museo de América en Madrid), España: Museo de América, 66.
3. Bravo de Hermelin, M. (2004). Un regreso esperado a España. *Débora Arango: una revolución inédita del arte colombiano* (catálogo de exposición en el Museo de América en Madrid). España: Museo de América, 20-24.

4. Bravo de Hermelin, M. (2007). Débora Arango. Patrimonio vivo, patrimonio artístico. *Maestros gestores de nuevos caminos, Débora Arango*, (cuadernillo 45), 28-45.
5. Cano, A. (2007). Débora, un día en la vida de la pintora que se encerró y apenas comienza a descubrirla el mundo del arte. *Maestros gestores de nuevos caminos, Débora Arango*, (cuadernillo 45), 60-69.
6. Carbonell, G. (1984) Débora Arango: El triunfo de un crítico. *Arte en Colombia Internacional*, (25), 20-21.
7. Carrillo, J. (2009). Amnesia y desacuerdos. Lugares de la memoria en las prácticas artístico-críticas del arte español de los años setenta. *Errata#*, (0), 62-80.
8. Cataño Balseiro, C.L. (2011). Jörn Rüsen y la conciencia histórica. *Historia y sociedad*, (21), 223-245.
9. Escobar Neira, F. (2009). En las ciudades. Discursos y prácticas de arte y cultura. *Errata#*, (0), 86-109.
10. Espinosa, M. (2006). Las narraciones del Nuevo Arte Cubano. En Power Kevin (Ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano* (pp. 199-225). España: Fundación César Manrique.
11. Fernández Uribe, C. A. (2011) Arte y realidad en Hernando Tejada. *Artes La Revista*, 10 (17), 62-73.
12. Fernández Uribe, C. A. (2004a). Débora Arango, Medellín y el Museo de Arte Moderno de Medellín. *Débora Arango: una revolución inédita del arte colombiano* (catálogo de exposición en el Museo de América en Madrid). España: Museo de América, 9-11.
13. Fernández Uribe, C. A. (2004b). La acuarela y el fresco en la formación de Débora Arango. *Débora Arango: una revolución inédita del arte colombiano* (catálogo de exposición en el Museo de América en Madrid). España: Museo de América, 15-16.
14. Fernández Uribe, C. A. (2007a). Débora Arango. *Maestros gestores de nuevos caminos, Débora Arango*, (cuadernillo 45), 18-27.

15. González, B. (1986). La historia entre líneas. En Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 47-66). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.
16. González, B. (2004). Débora Arango: una revolución inédita en el arte colombiano. *Débora Arango: una revolución inédita del arte colombiano* (catálogo de exposición en el Museo de América en Madrid). España: Museo de América, 12-14.
17. González, M. (2008). La República. En Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora en plural* (62-65). Medellín: Museo de Arte Moderno.
18. Jiménez, C. (2004). La enclaustrada silenciosa. *Débora Arango: una revolución inédita del arte colombiano* (catálogo de exposición en el Museo de América en Madrid). España: Museo de América, 17-19.
19. Laverde Ospina, A. (2010). Con-fabulación entre la historia y la poesía: legitimación retórica de la identidad hispanoamericana en el siglo XIX. *Historia y sociedad*, (18), 65-82.
20. Londoño, F. (2010). Un momento histórico sin precedentes. Arte y cultura determinan la concepción del desarrollo. *Artes La Revista*, 9 (16), 7-9.
21. Londoño, S. (1986). Paganismo, denuncia y sátira en la vida de Débora Arango. En Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 21-46). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.
22. Londoño, S. (1997). *Débora Arango: vida de pintora*. Colombia: Ministerio de Cultura.
23. Londoño, S. (1996). *Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana*. Conferencia Biblioteca Luis Ángel Arango.
24. López, A. (2007) Débora Arango. *Maestros gestores de nuevos caminos, Débora Arango*, (cuadernillo 45), 15-17.
25. Maestros Gestores de Nuevos Caminos. (2007a). Débora Arango, una discípula del expresionismo. *Maestros gestores de nuevos caminos, Débora Arango*, (cuadernillo 45), 53-57.

26. Maestros Gestores de Nuevos Caminos. (2007b). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *Maestros gestores de nuevos caminos*, Débora Arango, (cuadernillo 45), 46-52.
27. Maestros Gestores de Nuevos Caminos. (2007c). Presentación. *Maestros gestores de nuevos caminos*, Débora Arango, (cuadernillo 45), 6.
28. Montoya López, A. (2006) La investigación en arte. Cómo acceder a nuevas formas de expresión. *Artes La Revista*, 6 (12), 15-20.
29. Museo de América en Madrid. (2004). *Débora Arango: una revolución inédita en el arte colombiano*. España: Museo de América.
30. Ordóñez Ortégón, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*, (38), 233-24. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105127475015>
31. Pacheco, M. (2006). Textos políticos y contextos ausentes. Arte argentino contemporáneo, comunidad y memoria. En K. Power (Ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano* (pp. 337-358). España: Fundación César Manrique.
32. Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los ochenta). *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 10 (10), 178-206.
33. Querejazu, P. (2006). Memoria e identidad en el arte boliviano. En K. Power (Ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano* (pp. 447-476). España: Fundación César Manrique.
34. Rey-Márquez, J. R. (2007). El movimiento estudiantil en las artes plásticas. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 12 (12), 102-133.
35. Roldán Alzate, O. (2008). Débora: entre la política, la vida y el arte. En Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora en plural* (8-9). Medellín: Museo de Arte Moderno
36. Rubiano Caballero, G. (1984). El Arte de la Violencia. *Arte en Colombia internacional*, (25), 25-33
37. Rubiano Caballero, G. (1977). La figuración política. En Salvat Editores Colombianos (Ed.), *Historia del arte colombiano* (Tomo VII). Colombia: Salvat.

38. Ruiz Gómez, D. (1986). El ícono de lo marginal. En Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 67-86). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.
39. Ruiz Gómez, D. (1987). *Proceso de la cultura en Antioquia*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
40. Salamanca, C. (2009). Prácticas estéticas en un mundo injusto, indigno y sin memoria. *Errata#*, (0), 110-139.
41. Sánchez, G. (2000). Museo, memoria y nación. En Museo Nacional de Colombia (Ed.), *Memoria, museo y nación, misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Museo nacional de Colombia.
42. Serna, J. C. (2009). El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957). *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 17 (17), 60-84.
43. Serrano, Eduardo. (1974). *Arte y política*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
44. Silva, R. (2008). Reseña de “El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII” de Gabriela Siracusano. *Fronteras de la Historia*, 13 (1), 209-216. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83313110>
45. Uribe Echeverri, J. (2000). Algunos aspectos de la mentalidad sobre la mujer en Medellín en los años 40. En Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango: Patrimonio vivo, patrimonio artístico* (p. 8-11). Medellín: Museo de Arte Moderno.
46. Vélez Salazar, G. M. (2006). La fotografía como dispositivo mágico. *Artes La Revista*, 6 (12), 53-75.

TRABAJO DE ARCHIVO

Publicaciones Periódicas

El Colombiano

1. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1995, 17 de junio). ¡Condecorada!. *El Colombiano*, p. 16A.
2. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1997, 17 de diciembre). Sentido homenaje a Débora Arango. *El Colombiano*, p. 4B.
3. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1996, 26 de septiembre). Fenalco condecoró a los mejores. *El Colombiano*, pp. 3B.
4. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1997, 17 de diciembre). Hoy, gran reconocimiento a Débora Arango. *El Colombiano*, pp. 2C.
5. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1997, 16 de diciembre). Homenaje nacional a Débora. *El Colombiano*, pp. 1C.
6. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. De Villa, O.L. (1984, 20 de febrero). ¡Antes de morir Débora Arango “Resucitó”!. *El Colombiano*, pp. 1C
7. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1984, 21 de febrero). Lo real-real en Débora Arango. *El Colombiano*, pp. 2C.
8. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (1984, 21 de febrero). Entre comillas la gente comenta... *El Colombiano*, pp. 2C.

9. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. *El Colombiano*. (1995, 23 de diciembre). Homenaje al arte de la irreverencia. *El Colombiano*, pp. 5B.
10. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Restrepo, A.C. (1996, 14 de enero). Vení yo te presento: Mi Débora Arango. *El Colombiano (Especiales de domingo)*, pp. 1D.
11. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. *El Colombiano*. (1984, 21 de febrero). Designada miembro honorario de la Sociedad de Mejoras. *El Colombiano*, pp. 2C.
12. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. *El Colombiano*. (1984, 21 de febrero). Homenaje a la pintora. *El Colombiano*, pp. 2C.
13. Barrientos, E. (1950, 23 de julio). Realidad social en la pintura de Débora Arango. *El Colombiano*, pp. 2.
14. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. *El Colombiano*. (1996, 4 de octubre). Hoy, Envigado se echará su carriel y poncho. *El Colombiano*, pp. 5E.
15. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. *El Colombiano*. (2000, 24 de noviembre). El legado de Débora al Museo de Antioquia. *El Colombiano* (suplemento), pp. 1 y 8.
16. Gómez, I. (1939, 4 de diciembre). “Los tendidos en el campo”... pictórico. *El Colombiano*. Medellín, pp. 3.
17. J. (1940, 4 de noviembre). Triunfo de Gómez Jaramillo y derrota del pedronelismo. *El Colombiano*, pp. 3.
18. López, L. (1939, 9 de diciembre). Los maestros pintores. *El Colombiano*, pp. 3.
19. López Gómez, L. (1939, 29 de noviembre). Pathé pictórico. *El Colombiano*, pp. 3.
20. J. (1939, 18 diciembre). Antioquia pictórica en 1939. *El Colombiano*, pp. 3.
21. J. (1940, 13 de octubre). Honesta defensa de una artista adolescente. *El Colombiano*, pp. 3.
22. J. (1939, 26 de noviembre). Una fatalidad pictórica. *El Colombiano*, pp. 3.

23. Vélez, E. (1939, 6 de diciembre). Mi testamento. *El Colombiano*, pp. 3.
24. J. (1937, 10 de julio). Para la historia de la pintura. *El Colombiano*, pp. 3.

El Heraldo de Antioquia

1. El Heraldo. (1940, 29 de septiembre). Débora Arango viaja a Bogotá. *El Heraldo*, pp. 1 y 3.
2. El Heraldo. (1940, 12 de octubre). Débora Arango, intérprete de sentimientos raciales. *El Heraldo*, pp. 3 y 5.
3. El Heraldo. (1940, 21 de octubre). Débora Arango llega hoy a las once de la mañana. *El Heraldo*, pp. 3 y 6.
4. El Heraldo. (1940, 29 de septiembre). La artista Débora Arango lleva sus obras a Bogotá. *El Heraldo*, pp. 1 y 3.
5. El Heraldo. (1940, 4 de octubre). Doña Débora Arango triunfará en Bogotá. *El Heraldo*, pp. 3 y 6.
6. El Heraldo. (1940, 8 de octubre). El salón de arte colombiano ha sido organizado en Bogotá *El Heraldo*, pp. 3.
7. El Heraldo. (1940, 19 de octubre). Pedro Nel Gómez hace exposición en Bogotá. *El Heraldo*, pp. 3.
8. Sánchez, L.A. (1940, 20 de octubre). ¿Existe un arte realista?. *El Heraldo*, pp. 3.
9. Sánchez, L.A. (1940, 21 de octubre). ¿Existe un arte realista?. *El Heraldo*, pp. 3 y 8.
10. Sánchez, L.A. (1940, 22 de octubre). ¿Existe un arte realista?. *El Heraldo*, pp. 3 y 8.
11. El Heraldo. (1939, 29 de noviembre). Los victoriosos en la exposición. *El Heraldo*, pp. 3 y 5.
12. Jurado, B. (1939, 23 de noviembre). La exposición de pintura revela nuevos valores artísticos. *El Heraldo*, pp. 3 y 6.
13. Uribe Piedrahita, C. (1940, 10 de octubre). La exposición de Doña Débora Arango en Bogotá. *El Heraldo*, pp. 3.

14. Jurado, B. (1939, 22 de noviembre). Exposición de pintura en el Club Unión. *El Heraldó*, pp. 3 y 6.
15. El Heraldó. (1940, octubre). En defensa de la artista, no en defensa de la dama. *El Heraldó*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 38. Medellín: Secretaría de Educación.

El Diario

1. El Diario. (1939, 22 de noviembre). Cerebros desnudos. *El Diario*, pp. 3 y 6.
2. El Diario. (1939, 25 de noviembre). El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango. *El Diario*, pp. 3 y 6.
3. Uribe Escobar, R. (1939, 1 de diciembre). La misión de la mujer en la vulgaridad de nuestra época. *El Diario*, pp. 3.
4. Anónimo. (1940, 7 de octubre). Débora Arango abrió su exposición de pintura. *El Diario*, pp. 7.
5. El Diario. (1939, 27 de noviembre). A Débora Arango fue adjudicado el único premio de la exposición. *El Diario*, pp. 1.
6. Carvajal, C. (1939, 25 de noviembre). Notas en las exposiciones. *El Diario*, pp. 5 y 6.
7. Sociedad de Amigos del Arte. (1939, 21 y 22 de noviembre). Publicidad sobre la exposición. *El Diario*, pp. 3 y 7, respectivamente.

La Defensa

1. Betancour, B. (1944, 14 de enero). El arte en la exposición. *La Defensa*, pp. 5.
2. La Defensa. (1944, 14 de enero). La exposición de Gómez Jaramillo. *La Defensa*, pp. 4.
3. L. de P. (1939, 23 de noviembre). Una exhibición de cuadros. *La Defensa*, pp. 3.
4. Camacho Montoya, G. (1940, 8 de noviembre). La corrupción en el arte. *La Defensa*, pp. 4.
5. Roca, P. (1940, 25 de octubre). Vi y oí. *La Defensa*, pp. 9.

6. La Defensa. (1939, 18 de noviembre). Exposición de pintura. *La Defensa*, pp. 5.
7. La Defensa. (1939, 20 de noviembre). La censura. *La Defensa*, pp. 3.
8. La Defensa. (1940, octubre/noviembre). [Sin información]. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 47. Medellín: Secretaría de Educación.
9. Aldebarrán. (1940, noviembre). La paleta de algunos. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 52-53. Medellín: Secretaría de Educación.
10. Vélez, E. (1940, 5 de noviembre). Un fallo saludable. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 51-52. Medellín: Secretaría de Educación.
11. Mora, F. (1940, noviembre). Concepción artística. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 50-51. Medellín: Secretaría de Educación.
12. La Defensa. (1943, enero). Una publicación infame. *La Defensa*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 54. Medellín: Secretaría de Educación.

El Liberal

1. El Liberal. (1940, 3 de octubre). Arango mujer valiente. *El Liberal*, pp. 4.

El Espectador

1. Escallón, A. (1984, 28 de noviembre). Arte en Bogotá. *El Espectador*, pp. 5.
2. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Espectador. (1984, 26 de julio). Retrospectiva de Débora Arango en el M.A.M de Medellín. *El Espectador*, p. 3A.

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

La Razón

1. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. La Razón. (1940, 6 de octubre). Débora Arango Pérez. *La Razón*, p.7.

El Tiempo

1. Ospina. (1939, 26 de noviembre). Sociedad puritana critica los dibujos de una joven artista. *El Tiempo*, pp. 6.
2. El Tiempo. (1940, 13 de octubre). Salón de Aristas Colombianos. *El Tiempo*, pp. 5.
3. Gringoire. (1940, 17 de octubre). Al margen de... *El Tiempo*, pp. 5.
4. Gringoire. (1940, 5 de octubre). Al margen de... *El Tiempo*, pp. 5.
5. Gringoire. (1940, 2 de noviembre). Al margen de... *El Tiempo*, pp. 5.
6. El Tiempo. (1940, 1 de noviembre). Los premios del Salón de Artistas. *El Tiempo*, pp. 5.
7. Gómez, L. (1940, 23 de octubre). Gran victoria parlamentaria obtuvo en el Senado el Ministro de Guerra: Defensa Nacional. *El Tiempo*, pp. 7
8. Mallarino, V. (1940, 10 de noviembre). Noticiario del arte: Museo de Bellas Artes *El Tiempo*, pp. 5.
9. El Tiempo. (1944, 6 de enero). La Exposición Nacional de Medellín se inaugura hoy. *El Tiempo*, pp. 1-11.
10. Arias, E. (1997, 23 de noviembre). Lo que Marta trabajó. *El Tiempo*, pp. 9B.
11. Medina, A. (1997, 23 de noviembre). Apareció la generación perdida. *El Tiempo*, pp. 9B.
12. Nullvalue. (1996, 30 de agosto). Arte de irreverencia. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

13. Nullvalue. (1996, 1 de mayo). Tiempos de silencio. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>
14. Nullvalue. (1995, 8 de junio). Honoris Causa para Débora. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>
15. Sierra, S. (1994, 11 de octubre). Una pintura de Débora Arango. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>
16. Hernández, J. (1994, 19 de abril). El poder de los desterrados. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>
17. Nullvalue. (1993, 2 de mayo). A las mujeres. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>
18. Nullvalue. (1993, 8 de abril). Medalla para 22 mujeres que han aportado al arte. *El Tiempo*, Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo>
19. El Tiempo. (1989, 27 de septiembre). Vocación femenina por la acción social: Desde heroínas hasta santas. *El Tiempo (Especial Antioquia)*, pp. 16.
20. Zapater, M. (1987, 5 de diciembre). Otra mirada al salón. *El Tiempo*, pp. 12E.
21. Canal Ramírez, G. (1940, 27 de octubre). Nuestro Primer Salón Nacional. *El Tiempo*, pp. 2, sección 2.
22. El Tiempo. (1940, 20 de octubre). Del Primer Salón Nacional de artistas colombianos. *El Tiempo*, pp. 4, sección 2.
23. Pineda de Castro, A. (1940, 24 de noviembre). Carlos Correa. *El Tiempo*, pp. 3, sección 2.
24. Uribe, E. (1940, 10 de noviembre). En el Primer Salón de Artistas Nacionales: El fallo del jurado. *El Tiempo*, pp.3 sección 2
25. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Tiempo. (2000, 24 de diciembre). América Conquista España. *El Tiempo*, pp. 2-7.
26. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Tiempo. (1997, 3 de diciembre). La exposición del MAM. *El Tiempo*, pp. 4A.

27. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Torres, L. V. (1984, 5 de marzo). Débora Arango, la pintora olvidada "... porque se adelantó a la época". *El Tiempo* (suplemento mujer-hogar-sociedad), p. 7C y 8C.
28. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Prado, X. (1988, 22 de agosto). La fuerza de Débora Arango: así pinta una mujer valiente, *El Tiempo*, p. 3E.
29. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Tiempo. (1997, 18 de diciembre). Homenaje al arte colombiano. *El Tiempo*, p. 7C.
30. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Tiempo. (1997, 17 de diciembre). Débora Arango al desnudo: pintora dice que irá hoy a su homenaje, así sea en camilla. *El Tiempo*, p. 2A.

El Siglo

1. Moreno Clavijo, J. (1940, 26 de octubre). El Primer Salón Anual de Artistas Colombianos. *El Siglo*, pp. 4, 6.
2. Díaz, D. (1940, 1 de noviembre). Atentado contra el arte colombiano. *El Siglo*, pp. 3.
3. Jiménez Suarez, V. (1940, 5 de noviembre). El primer premio en pintura y los cuadros del Capitolio. *El Siglo*, pp. 3.
4. El Siglo. (1940, 10 de octubre). Desafío al buen gusto. *El Siglo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 34. Medellín: Secretaría de Educación.
5. Martínez, J. (1940, octubre). Carnet de JUANCE: visita de pésame a la exposición de pintura. *El Siglo*. Recuperado de: Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Exposición retrospectiva: Débora Arango, 1937-1984, pp: 43. Medellín: Secretaría de Educación.

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

El Mundo

1. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Mundo. (1984, 13 de febrero). Premio de Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia para Débora Arango, la artista vetada. *El Mundo*, pp. 10.
2. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Mundo. (2001, 8 de marzo). Una antioqueña ejemplar. *El Mundo*, pp. 1.
3. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Mundo. (1997, 18 de diciembre). Misión cumplida. *El Mundo*, p. 1.
4. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Mundo. (1997, 26 de noviembre). Creadores de la modernidad. *El Mundo* (suplemento *Vida*), p. 1.

El Universal

1. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Tatis Guerra, G. (1996, 12 de abril). Débora Arango devora el tiempo. *El Universal* (Cartagena), pp. 1C y 3C.
2. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Tatis Guerra, G. (1996, 12 de abril). Débora se devora. *El Universal* (Cartagena), pp. 3C.

Arte Prensa

1. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Arte Prensa. (1987, junio). Débora Arango dona 240 obras al MAMM. *Arte Prensa*, pp. 1.

Señorial

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

Vanguardia Liberal

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

Antioquia Nueva

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

Revista Progreso

1. MAP. (1939 noviembre, tercera época, número 5). Sociedad Amigos del Arte. *Progreso*, pp. 138-140.
2. Progreso. (1939 diciembre, tercera época, número 6). (información general). *Progreso*, pp. 1387.

Revista Letras y Encajes

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

La Jornada

1. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Palpa Quijas, F. (2003, 10 de julio). Instituyen la galería Débora Arango en honor a la pintora colombiana. *La Jornada* (México), p. 3A.

Fondos investigados:

- SAA 1, invitaciones, 1937-1951, 47f.
- SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939, 99f.
- SAA 51, telegramas, 1937-1942, 206f.
- SAA 59, actas, 1937-1951, 118f.
- SAA 61, Boletines Sociedad Amigos de las Bellas Artes, junio 1938 a noviembre de 1940, 77f.
- SAA 71, Listas de espectáculos y eventos, 1936-1961, 61f.
- SAA 74, escritos, 1937-1945, 117f.
- SAA 77, hojas sobre artistas, 1938-1951, 84f.

Documentación trabajada

1. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Octubre 13 de 1939, folio 71.
2. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Septiembre 28 de 1939, folio 60.
3. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Octubre 25 de 1939, folio 73.
4. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Octubre 30 de 1939, folio 81.
5. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Octubre 30 de 1939, folio 82.
6. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 10 de 1939, folio 84.
7. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 15 de 1939, folio 85.
8. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 27 de 1939, folio 90.
9. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 28 de 1939, folio 91.

10. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 28 de 1939, folio 92.
11. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 28 de 1939, folio 93.
12. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 28 de 1939, folio 94.
13. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Noviembre 29 de 1939, folio 96.
14. SAA 7, correspondencia, junio diciembre de 1939. Diciembre 4 de 1939, folio 97.
15. SAA 51, telegramas. Noviembre 15 de 1939, folio 159.
16. SAA 59, actas, 1937-1951. Acta 41, folio 55.
17. SAA 59, actas, 1937-1951. Acta 43, folio 57.
18. SAA 59, actas, 1937-1951. Acta 44, folio 58.
19. SAA 61, Boletines Sociedad Amigos de las Bellas Artes, junio 1938 a noviembre de 1940. Boletín 9, folio 34.
20. SAA 61, Boletines Sociedad Amigos de las Bellas Artes, junio 1938 a noviembre de 1940. Boletín 10, folio 37.
21. SAA 61, Boletines Sociedad Amigos de las Bellas Artes, junio 1938 a noviembre de 1940. Boletín 11, folio 41.
22. SAA 61, Boletines Sociedad Amigos de las Bellas Artes, junio 1938 a noviembre de 1940. Boletín 12, folio 45.

Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT³⁷

³⁷ El Archivo de Débora Arango fue donado a la Universidad EAFIT hace apenas unos meses y en este momento se encuentra apenas en proceso de desempaque, es decir, que no hay ningún tipo de catalogación a la cual se pueda hacer referencia. Los casos en que se dice: recortes de prensa, correspondencia, documentos oficiales y demás, ha sido una decisión personal con el fin de darle un poco de orden a una serie de documentación aun sin organización alguna. Adicional a esto, en el caso de los recortes de prensa, se

1. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Guillermo Forero Benavides. Débora Arango, La crítica y su obra.
2. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Liberal. (1940, octubre). Débora Arango, mujer valiente.
3. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Tiempo. Débora Arango ganó el Premio Antioquia de Artes y Letras. *El Tiempo*.
4. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. De Villa, O.L. Débora Arango ganó concurso a las letras y las artes. *Colprensa*.
5. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (2000, 22 de noviembre). Obras de Débora al Museo de Antioquia. *El Colombiano*.
6. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. 75 años de la Sociedad de Mejoras Públicas de Envigado.
7. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Restrepo, A.C. Alcaldía de Medellín condecora a Débora Arango. *El Colombiano*.
8. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. J. (1940, octubre). Débora Arango Pérez, o la bizzarría estética. *El Colombiano*, pp. 3.
9. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. De Débora Arango, su huella... *El Colombiano*.
10. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Colombiano. (2000, 22 de diciembre). Débora Arango en el Reina Sofía de España. *El Colombiano*.

puede observar que en algunos casos hace falta información tan básica como el periódico mismo del que fue tomado el artículo, esto se debe a la forma en que Débora los guardó y por eso se referencian en el Archivo y no en la sección de Prensa.

11. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Mundo. (2001, 8 de marzo). Mujeres: trofeos de guerra. *El Mundo*.
12. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Espectador. (1996, 29 de febrero). Débora Arango al desnudo. *El Espectador*, sección C.
13. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. El Tiempo. (1940, octubre). La vida social. *El Tiempo*, p.14.
14. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Honoris Causa a Débora Arango.
15. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Recortes de prensa. Invitación pública de la Universidad de Antioquia a la entrega del Título Honoris Causa de Maestra en Artes Plásticas a la artista Débora Arango.
16. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta de recomendación de Salvador Toscano (secretaría de Educación, Jefe del Departamento de Artes Plásticas de México) a Luis Sahagún. México, 28 de septiembre de 1946.
17. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta de Luis Fernando Pino, concejal de Medellín, 17 de octubre de 2002. 1 folio.
18. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta desde el Concejo de Medellín, 23 de octubre de 2002. 1 folio.
19. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta al presidente Ernesto Samper, 19 de diciembre de 1997. 1 folio.
20. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta del gobernador Alberto Builes al rector del Instituto de Bellas Artes, Fabio Rendón, 3 de noviembre de 1998. 1 folio.

21. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. Carta de Débora a María Emma Mejía, Ministra de Educación, 27 de septiembre de 1995. 1 folio.
22. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Correspondencia. De María Emma Mejía, Ministra de Educación a Débora Arango, 20 de octubre de 1995. 1 folio.
23. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentación en general. Cédula de ciudadanía.
24. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentación en general. Félix Ángel, 14 de noviembre de 1975. 2 folios.
25. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentación en general. Carlos Mario Correa, entrevista para El Espectador, 23 de febrero de 1996. 5 folios.
26. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Alcaldía de Medellín, decreto 1480 del 19 de diciembre de 1995. 1 folio.
27. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Alcaldía de Envigado, resolución 4837 del 5 de diciembre de 2005. 3 folios.
28. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Concejo Municipal de Envigado, resolución 026 del 5 de diciembre de 2005. 2 folios.
29. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Mensaje del señor Presidente de la República, doctor Álvaro Uribe Vélez, con ocasión de la condecoración a la maestra Débora Arango, 14 de octubre de 2004, Bogotá. 2 folios.
30. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Asamblea Departamental de Antioquia, resolución 015 del 25 de febrero de 2004. 1 folio.

31. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Gobernación de Antioquia, decreto 2155 del 5 de diciembre de 2005. 1 folio.
32. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Concejo de Bogotá, resolución 000675, del 23 de septiembre de 2004. 4 folios.
33. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos oficiales. Ministerio de Relaciones Exteriores, decreto 1449 del 11 de julio de 1994. 1 folio.
34. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos públicos. Cámara de Comercio Aburrá Sur, resolución 089 del 25 (5) de diciembre de 2005. 1 folio.
35. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos públicos. Casa de funerales La Piedad, información exequial 5 de diciembre de 2005. 1 folio.
36. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Documentos públicos. Cámara de Comercio Aburrá Sur, resolución 064 del 17 de febrero de 2004. 2 folios.
37. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Diplomas. Ministerio de Cultura de Colombia, Gran Orden Ministerio de Cultura, 17 de diciembre de 1997.
38. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Diploma. Senado de la República, resolución de honores 46-04, Orden Mérito a la Democracia, 19 de octubre de 2004.
39. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Tarjetas e invitaciones. El Ministro de Cultura, Ramiro Osorio Fonseca, invita a la ceremonia de imposición de la Cruz de Boyacá a la maestra Débora Arango, el 17 de diciembre de 1997.
40. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Tarjetas e invitaciones. Invitación exposición Débora Arango en el Teatro Colón de Bogotá, del 5 al 12 de octubre de 1040.

41. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Tarjetas e invitaciones. Invitación a la exposición de Débora Arango en el Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, febrero de 1955.
42. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Tarjetas e invitaciones. Invitación del Instituto de Cultura Hispánica a la Exposición de Acuarelas de Débora Arango, Madrid 1955.
43. Archivo Débora Arango. Colección patrimonial Universidad EAFIT. Tarjetas e invitaciones. Universidad de Antioquia invita a la entrega del Título Honoris Causa de Maestra en Artes Plásticas a la artista Débora Arango.

Imágenes

1. Débora Arango: Recuperada de: http://www.senalradiocolombia.gov.co/sites/default/files/0073-debora-arango-1_0.jpg (13 de junio de 2014)
2. Masacre 9 de abril: Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 72). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.
3. Tren de la muerte: Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 76). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.
4. 13 de junio: Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 78-79). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.
5. Rojas Pinilla: Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora en plural* (67). Medellín: Museo de Arte Moderno.
6. Junta militar: Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 66). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.
7. La República: Tomada de: Museo de Arte Moderno de Medellín (Ed.), *Débora Arango* (p. 26). Colombia: Museo de Arte Moderno de Medellín & Villegas Editores.

ANEXO 1

FICHA DE IMAGEN

Ficha de imagen			
<u>Título o nombre de la obra</u>		<i>Masacre 9 de abril</i>	
<u>Obra</u> 			
<u>Ubicación de la obra</u>		Museo de Arte Moderno de Medellín	
<u>Fecha de elaboración</u>	1948	<u>Lugar de elaboración</u>	Envigado, Antioquia
<u>Técnica</u>	Acuarela	<u>Dimensiones</u>	77 x 57 cm
<u>Artista</u>		Débora Arango	
<u>Posición del mismo en la sociedad</u>		Respecto a la posición de la artista en la sociedad se hace necesario aludir a la prensa, específicamente a artículos de opinión que se referían a ella.	
<u>A continuación se encuentra una lista de artículos de prensa que evidencian el</u>			

papel de Débora en la sociedad antioqueña y en el la colombiana

Se recomienda revisar la lista que se encuentra más arriba, con el fin de no repetir nuevamente la lista de los artículos de prensa, el archivo de la Sociedad de Amigos del Arte y el archivo personal de la artista.

Breve biografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren clave

Débora Arango nació en 1907 en Medellín, luego de contraer paludismo va a vivir, por recomendación médica a Envigado, donde comienza su vida escolar en el colegio La Presentación. Posteriormente, en 1920 ingresa al colegio María Auxiliadora de las Hermanas Salesianas, donde comienza sus primeros estudios de pintura con la Hermana Rabaccia, quien fue la que descubrió tempranamente el talento de la jovencita. Hacia 1932 comenzó sus estudios serios de pintura con el Maestro Eladio Vélez (quien años más tarde habría de retirarse de la Sociedad de Amigos del Arte a causa del fallo que le otorgó la victoria de Débora en la exposición de 1939) en el Instituto de Bellas artes, lo cuales se prolongan varios años.

Aproximadamente para 1937 comienza a estudiar con Pedro Nel Gómez, quien sugiere a sus alumnas el estudio del desnudo. Débora sería la única que aceptaría el “inmoral” reto. Como es bien sabido, en el año 1939 participa en la Exposición de pintura organizada por la Sociedad de Amigos del Arte en el Club Unión de Medellín, certamen del cual resulta victoriosa. Posteriormente, en 1940 viaja a Bogotá donde participa del Primer Salón Nacional de Artistas (momento en que empieza a recibir serias críticas a nivel nacional, pues 3 de sus 4 obras no son incluso colgadas) y realiza una exposición independiente. Para este momento las críticas eran tanto a favor como en contra de su arte audaz, sin embargo, a medida que el conservatismo ganaba terreno en el país, los entes de poder la fueron acorralando con más fuerza.

En 1944, junto a varios pintores, entre los cuales se destacan Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz y Jesusita Vallejo, se conforma el grupo “Los Independientes”, quienes promulgan el Manifiesto de los artistas independientes de Colombia a los artistas de las Américas, en el cual se propendía por un arte americanista con la

técnica del fresco como abanderada.

En 1946 viaja a México, con el deseo de aprender la técnica del fresco en la Escuela Pública de Pintura y Escultura. En 1948 realiza el único mural de su carrera para la Compañía de Empaques de Medellín, cuyo tema central es la recolección del fique.

Hasta 1954 permanece oculta en su casa, pintando, pero sin establecer contacto con el mundo cultural de la ciudad o el país. Ese año, viaja a España, e ingresa a la Academia de San Fernando, con el fin de mejorar su técnica en figura humana. En 1955 es invitada a exponer en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, desafortunadamente, el régimen franquista obliga a la clausura de la misma el día siguiente a la apertura.

Regresa a Colombia hacia finales de ese año, y permanece en el país hasta 1959, momento en que viaja a Londres, con el fin de realizar estudios de pintura y cerámica en el Technical Collage of Reading.

Para 1974 comienza a reaparecer tímidamente en la esfera del arte colombiano, participando en la exposición *Arte y Política* organizada por el MAMBo. En 1977 el Museo de Zea de Medellín la incluye en la exposición *La pintura a través de la mujer en Antioquia*. En 1980 participa en la exposición inaugural del MAM de Medellín titulada *El arte en Antioquia y la década de los setenta*. En 1987 dona al MAM de Medellín más de 200 obras.

A partir de este momento recibe diferentes reconocimientos como:

- 1984: Premio a las Artes y las Letras, otorgado por la Asamblea Departamental de Antioquia y la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia..
- 1991: Medalla Porfirio Barba Jacob, otorgado por la Alcaldía de Medellín.
- 1994: Orden al Mérito Nacional en el grado Gran Cruz, otorgado por el Ministerio de Relaciones Exteriores.
- 1995: Maestría Honoris Causa en Artes Plásticas, otorgada por la Universidad de Antioquia.
- 1995: Medalla al Mérito Cultural Gerardo Arellano, otorgada por el Ministerio de Educación Nacional.
- 1995: Medalla Alcaldía de Medellín.

- 1995: Medalla Ciudad de Envigado, otorgada por la Alcaldía del municipio.
 - 1995: Condecoración Bodas Diamante de la Sociedad de Mejoras Públicas de Envigado.
 - 1996: es abierta en Envigado la Escuela Superior de Arte Débora Arango.
 - 1996: Orden Restrepia, otorgada por la Alcaldía de Envigado y su centro de historia.
 - 1997: Cruz de Boyacá, otorgado por la Presidencia de la República.
 - 1997: Colombiano Ejemplar, otorgado por el periódico El Colombiano.
 - 1997: Ciudadano Ejemplar en la categoría Oro, otorgado por la Alcaldía de Medellín.
 - 1997: Gran Orden Ministerio de Cultura, otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia.
 - 1998: Medalla al Mérito en Bellas Artes, otorgado por el Instituto de Bellas Artes de Medellín.
 - 2001: Escudo Antioquia en la categoría Oro, otorgado por la Gobernación de Antioquia.
 - 2002: Condecoración Orquídea Concejo de Medellín, en la categoría Mérito Educativo y Cultural.
 - 2003: Apertura de la Galería Débora Arango en México D.F.
 - 2004: Orden Civil al Mérito José Acevedo y Gómez en el grado Cruz de Oro, otorgado por el Concejo de Bogotá y la Presidencia de la República.
 - 2004: Orden al Mérito Cívico y Empresarial Mariscal Jorge Robledo, en el grado Oro, otorgado por la Asamblea Departamental de Antioquia.
 - 2004: Orden al Merito a la Democracia, otorgado por el Senado de la República.
 - 2004: Homenaje por el engrandecimiento al municipio de Envigado, por la Cámara de Comercio Aburrá Sur.
 - 2004: Sus obras son declaradas Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional por el Ministerio de Cultura de Colombia.
- El 4 de diciembre de 2005 muere con 98 años de edad.

<u>Relación del autor con la escena</u>	
Los hechos ocurridos no solo en Bogotá, sino en todo el país la tarde del 9 de abril, como consecuencia del asesinato del líder Jorge Eliecer Gaitán, fueron transmitidos de manera directa por diversas cadenas de radio. Esa tarde, mientras escuchaba una de esas transmisiones, Débora Arango pintó esta obra.	
<u>Relevancia de la obra y autor en su época</u>	
Debido a los múltiples rechazos sufridos por la artista más o menos hasta principios de los años 80, permiten afirmar que la relevancia de esta obra en particular y de ella misma, era prácticamente nula para el año de los acontecimientos (1948)	
<u>Patrón o persona quien encarga la obra</u>	No aplica
<u>Público destinatario</u>	No aplica
<u>Descripción del contenido</u>	
<u>Pre-iconográfico:</u> lo que inmediatamente salta a la vista son los colores terracota como predominantes de la escena, la cual está compuesta por una multitud que ha tomado una construcción que parece ser una iglesia, pues en el segundo piso se observan las campanas y una cruz en la cúpula de color rojo; adicional a esto, por el lado derecho, unos clérigos escapan gracias a una escalera, ante la presencia de una mujer que desde el campanario parece incitar a la multitud de abajo. En otra escena, ubicada en el primer plano de la obra, se encuentra una turba enardecida que lleva a un hombre en una camilla. La carencia de orden en esta zona, que es precisamente el punto focal de la obra, da la sensación de caos. Llama la atención en toda la obra, pero especialmente en esta escena, la presencia de personajes de rojo, azul y verde, todos con armas de diverso tipo. Hacia la izquierda, dos hombres arrastran por la calle el cadáver de un tercero. En la parte superior izquierda, dos militares atacan con sus armas a dos personas, y más atrás, como un telón de fondo, vemos unos cañones con resplandores rojos en sus bocas. <u>Iconográfico:</u> el hombre de la camilla, en la escena central y bajo el letrero “Viva Gaitán”, es claramente el cadáver del líder, cuya muerte desató la ira generalizada	

del pueblo colombiano. Adicionalmente, su presencia en medio de la turba, nos hace pensar en las amenazas constantes que la viuda hizo a la alta esfera política de marchar, con féretro incluido, como rechazo a los acontecimientos. De la presencia femenina que toca las campanas, es importante señalar que ese “tocar a rebato” es una señal inconfundible del peligro inminente, es un llamado angustioso a la población.

Sabemos también, que el cadáver de la izquierda es el del asesino del líder, Juan Roa Sierra, quien luego de haber perpetuado el crimen fue “capturado” por la muchedumbre y ajusticiado en la vía pública. Llama la atención que la ropa de este hombre es de un tono rojo-amarillo -colores asociados al socialismo ruso-, lo cual nos recuerda que en la semana de los acontecimientos se estaba llevando a cabo en Bogotá la IX Conferencia Panamericana, motivo por el cual el líder socialista Fidel Castro se encontraba en la ciudad. En un primer momento, como bien lo señala la prensa de los días posteriores, se creyó que el asesinato había sido un ataque socialista.

El telón de fondo, esas bocas de cañón en llamas, nos recuerdan a esos temibles tanques que recorrieron la ciudad hasta el palacio presidencial, siendo lo que finalmente apaciguaría a la chusma enardecida.

Llama la atención, en el primer plano, la presencia de un militar en el caos de la escena central, pues es sabido que ese día varios hombres del sector castrense se unieron a la turba; hombres que luego huyeron al campo y la selva para evitar la justicia.

Iconológico: los hechos del 9 de abril, enmarcados en este caso en Bogotá, pero ocurridos en todo el país, desencadenaron un temor general ante la inestabilidad a la que se vieron sometidas las instituciones. Es precisamente esto lo que Débora Arango nos señala al mostrarnos una iglesia tomada por una turba y miembros del ejército dentro de la multitud enardecida.

Respecto a este acontecimiento, que dejó toneladas de escombros, miles de heridos, cientos de muertos y una vergüenza colectiva, la obra nos presenta una actitud emocional en doble sentido, por una parte, el caos y furia; de esa llamada chusma, por otro, el temor que ciertas clases sociales sintieron ante estos

acontecimientos. Es decir, que Masacre 9 de abril presenta la mentalidad básica de la nación respecto a este acontecimiento, furia y temor, así, la obra, ejecutada el mismo día del acontecimiento, se presenta como una elaboración técnica que evidencia la actitud emocional del pueblo colombiano el día del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán.	
<u>Situación a la que alude la obra (lo general)</u>	Una multitud enardecida, en días posteriores llamada chusma, desata el caos en la ciudad de Bogotá
<u>Época de la situación</u>	1948
<u>Evento (lo particular)</u>	Asesinato de Jorge Eliecer Gaitán
<u>Circunstancias (lo accidental)</u>	La muerte del líder fue tomada por el pueblo como la pérdida definitiva de esas aspiraciones, que en Gaitán habían encontrado una voz política
<u>Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra</u> En primera instancia, se debe hacer alusión a la caída de la hegemonía liberal en 1946, fecha incluso que muchos autores de la Violencia ubican como inicio de la misma. Para ese entonces, la Revolución en Marcha había fracasado, sin embargo, un nuevo líder había emergido, el abogado populista Jorge Eliecer Gaitán, quien desde principios de la década, había devuelto al pueblo la esperanza en un futuro mejor. Este hombre, que a mediados de la década de 1940 se lanzó como candidato a la presidencia de la república, marcando la división del partido liberal y la pérdida de las elecciones de 1946. Adicional a esto, es importante tener en cuenta que a esa turba enardecida se la llamaba chusma, es decir, tenía una connotación peyorativa, que en la obra misma se hace evidente.	
Textos, documentos o temas anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) 1. Fin de la hegemonía liberal 2. Discursos de Gaitán	

3. Reacciones de diversos sectores de la sociedad a la Revolución en marcha
Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) 1. Periódico <i>El Tiempo</i>, ediciones de los días: abril 12 de 1948, abril 16 de 1948, abril 21 de 1948, 2. Periódico <i>El Colombiano</i>, ediciones de los días: abril 11 de 1948, abril 12 de 1948.
Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) En este punto se recomienda ver la bibliografía del trabajo, tanto en la sección que corresponde propiamente a Débora Arango, así como la bibliografía histórica, en la medida en que los textos hacen parte de la llamada Historia crítica colombiana, corriente que se ha dedicado a estudiar crítica y analíticamente esos períodos. Igualmente, respecto al concepto de chusma se recomienda: 1. Archila Neira, M. (2005). Imágenes de los subalternos en Colombia, 1866-1958. <i>Logos</i>, (8), 71-88. 2. Archila, M. (1994). Historiografía sobre los movimientos sociales en Colombia, siglo xx. En Tovar Zambrano, B. <i>La historia al final del milenio</i> (volumen 1). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 3. Bejarano, J. A. (S.l.). <i>Campesinado, luchas agrarias e historia social en Colombia: notas para un balance historiográfico</i>. En Anuario colombiano de historia social y de la cultura. Volumen 11. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/revistas/revanuario/ancolh11/articul/art8/art8a.pdf (octubre 4 de 2014) 4. De la Torre, C. (2008). Populismo y liberalismo: ¿dos formas de entender y vivir la democracia?. En de la Torre, C & Salgado, M. (Eds.). <i>Galo Plaza y su época</i> (29-61). Quito: FLACSO. 5. Documento: <i>Sobre la solicitud del Procurador por los alborotos que causan las gentes en tiempos de fiestas</i>. Archivo Histórico de Antioquia, Fondo Gobernación de Antioquia, Colonia, Documentos generales, tomo 571,

documento 9074, 12 de diciembre de 1787.

6. González Arana, R. & Molinares Guerrero, I. (2013). Movimiento obrero y protesta social en Colombia: 1920-1950. *Historia Caribe*. Volumen 8 (22), 167-193. Recuperado de: <http://www.uninorte.edu.co/documents/191918/1835938/MOVIMIENTO+OBRE+RO+Y+PROTESTA+SOCIAL+EN+COLOMBIA.+1920-1950.pdf> (octubre 4 de 2014)
7. Llano Isaza, R. (S.I.). El liberalismo y el pueblo raso o lo que las oligarquías llaman chusma. En *Historia resumida del partido liberal colombiano*. Recuperado de: <http://partidoliberalcolombiano.info/formatos/libros/historiaresumidadelplc.pdf> (octubre 4 de 2014)
8. Londoño, A. (2012). Bogotazo crónica. Recuperado de: <http://jauladeoro.wordpress.com/2012/04/09/bogotazo-cronica/> (octubre 4 de 2014)
9. Patiño, J. E. (2012). *Violencia y conflicto armado en Colombia*. Recuperado de: <https://latierrayelhombre.wordpress.com/tag/chusma/> (octubre 4 de 2014)
10. Thahir Silva, S. (2008). *Movimiento campesino colombiano: historia y lucha*. Recuperado de: <http://www.prensarural.org/spip/spip.php?article1289> (octubre 4 de 2014)
11. Yie Garzón, S. M. (2011). Los chusmeros: historia de la memoria de la agencia campesina. *Universitas Humanística* (72). 133-156.

Objetivos que se persiguen

Respecto a esta obra, la artista mencionaba: “No me preocupé por nada. Yo, simplemente, fui pintando y pintando... registrando los hechos”, así que la misma podría considerarse una suerte de crónica pintada.

Intención

Mostrar cómo la ciudad de Bogotá (aunque sucedió en todo el país), con el asesinato del líder populista Jorge Eliecer Gaitán, entró en un caos extremo. Las

iglesias fueron tomadas, así como todas las instituciones que la turba furiosa creyó culpables, ese día, los símbolos del poder fueron destruidos. La intención de la artista es entonces evidenciar esos hechos, mostrando cómo en la ciudad de Bogotá la tristeza por la muerte del líder se mezcló con la furia contra el asesino, cuyos cadáveres se encuentran presentes en la escena.

Casos de una lectura anacrónica de la obra

Esta obra en particular, por tratarse de una acuarela que la artista pintó mientras en la radio transmitían las noticias de lo que estaba sucediendo tanto en Bogotá como en el resto de país, es una suerte de crónica que entra en consonancia con la información y las visiones que hubo del acontecimiento tanto ese día como los posteriores; en ese sentido, la lectura que se hace del mismo puede ser eucrónica, sin embargo, eso no quiere decir que no cuente con elementos críticos, muy típicos de la artista, que se encuentran en textos posteriores.

ANEXO 2

FICHA TÉCNICA

Título	<i>Masacre 9 de abril</i>
	
Técnica	Acuarela
Dimensiones	77 x 57 cm
Año	1948

Título	<i>Tren de la muerte</i>
	
Técnica	Acuarela
Dimensiones	77 x 56 cm
Año	1948 (ca.)

Título	<i>13 de junio</i>
	
Técnica	Acuarela
Dimensiones	37 x 56 cm
Año	1953

Título	<i>Rojas Pinilla</i>
	
Técnica	Oleo sobre lienzo
Dimensiones	119 x 158 cm
Año	S.F (1953-1957)

Título	<i>Junta Militar</i>
	
Técnica	Oleo sobre lienzo
Dimensiones	178 x 138 cm
Año	1957 (ca.)

Título	<i>La República</i>
	
Técnica	Acuarela
Dimensiones	77 x 56 cm
Año	S.F (década 50-60)