

# Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria

Sven Schuster / Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania

## Resumen

La pintora antioqueña Débora Arango, quien murió en 2005 a los 98 años, ha sido una pionera del arte moderno en Colombia. Aunque su obra sea considerada hoy en día como “bien de interés cultural nacional”, tuvo que luchar durante toda su vida contra los prejuicios y el rechazo de las élites políticas de su país. Eso se debió en gran parte a la crítica social contenida en varios de sus cuadros sobre la época de La Violencia (1946–1963), los cuales fueron revalorizados sólo a partir de los años 80. Sin embargo, hoy en día constituyen un importante lugar de memoria.

**Palabras clave:** Débora Arango, arte, violencia, memoria, historia colombiana

## Abstract

The Medellín born painter Débora Arango, who died in 2005 at the age of 98, was one of the pioneers of modern Colombian art. Although her work is considered today as a “cultural good of national interest”, she had to fight against the conservative elite’s negligence and prejudice during her whole life. This was mainly due to the political and social context of her paintings about the non-declared civil war of the 1940s and 50s, the so called *Violencia*. Nowadays, however, these paintings constitute an important site of memory.

**Key Words:** Débora Arango, art, violence, memory, Colombian history

## Arte, violencia y memoria

Sin lugar a dudas, el tema central del arte colombiano del siglo XX ha sido la violencia que azota el país desde el 9 de abril de 1948, el día del Bogotazo. Innumerables artistas han asumido desde entonces la tarea de representar, interpretar y reinterpretar los hechos violentos que se iban transformando con el tiempo en una parte integral de la autoimagen nacional de los colombianos. No obstante, de los muchos pintores que trataron el tema de La Violencia “clásica” de los años 40 y 50, sólo la obra de la antioqueña Débora Arango (1907–2005) mantiene un lugar notable en la cultura de la memoria. A pesar de la abundancia de pinturas, esculturas, novelas e incluso películas que indagan sobre el complejo entramado de las ya múltiples violencias colombianas, pocos artistas se han atrevido a reflexionar sobre las causas remotas del conflicto, el cual, en realidad ya había comenzado dos años antes del asesinato de Gaitán y cuyos efectos se hacen sentir hasta el día de hoy.

Aunque algunos artistas, como por ejemplo Fernando Botero y Alejandro Obregón, cuya obra es considerada “patrimonio cultural nacional” desde hace mucho tiempo, han contribuido con excepcionales cuadros sobre La Violencia, fue Débora Arango

quien denunció con más intensidad los horrores de aquella guerra civil no declarada, la cual sigue siendo ignorada por una gran parte de las instituciones que en su conjunto constituyen la memoria histórica oficial. Precisamente por su posición crítica hacia las clases dirigentes y su feminismo combativo, su obra fue descalificada y rechazada por las academias de arte durante mucho tiempo. Sólo en los últimos 30 años, en un proceso paralelo a la deconstrucción de la historia oficial por investigadores, intelectuales, artistas y escritores, sus acuarelas y óleos fueron revalorizados paulatinamente. A diferencia del impacto limitado de la mayoría de los estudios académicos de las últimas décadas, la obra de Arango ha conquistado el espacio público a nivel nacional e internacional. Debido a las duras controversias y debates que generó su arte, sus pinturas sobre La Violencia representan un verdadero lugar de memoria, tal como lo define el historiador francés Pierre Nora, es decir como elementos sustitutivos materiales e inmateriales, cuya función es la conservación de la memoria colectiva perdida (Nora, I, XVII–XLII).

## La pintura como denuncia social

Débora Arango nació en 1907 en Medellín como hija de una familia acomodada. A pesar de su educación católica no se quiso adaptar al papel de la mujer tradicional, por lo cual se negó a casarse y fundar una familia, y prefirió dedicar toda su energía al arte. El primer paso hacia una carrera artística fue su aprendizaje con el entonces afamado pintor antioqueño Eladio Vélez (1897–1967), cuyo estilo realista se basó principalmente en los maestros italianos del Renacimiento, así como en el Naturalismo europeo del siglo XIX.

Sin embargo, la joven artista tendía pronto a alejarse de las naturalezas muertas o la pintura de paisajes de la llamada escuela “eladista” y optó por técnicas más experimentales. Así, bajo la influencia del expresionismo alemán, creó una serie de paisajes, retratos y desnudos femeninos excepcionales para su época. Rechazando por completo los caminos arraigados de la pintura naturalista, el conflicto con su “maestro” era inevitable. Después de la ruptura con Vélez encontró un nuevo mentor en la figura de Pedro Nel Gómez (1899–1984), el más conocido muralista colombiano de su época y también director de las Escuela de Bellas Artes de Medellín. Como muchos pintores de su generación, Gómez estaba fuertemente influenciado por los muralistas mexicanos y su programa político. No obstante, la transferencia de los ideales socialistas que inspiraron el trabajo de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros en México resultó bastante difícil en la capital paisa, en gran parte debido al ambiente conservador y ultra-católico. Para poder pintar murales en espacios públicos antioqueños, Gómez tenía que adaptarse a la línea oficialista y dejar las cuestiones

políticas de lado. Por depender siempre de fondos públicos, sus murales más conocidos, ubicados en edificios públicos de Medellín y Bogotá, se limitan a la representación de mitos y leyendas regionales, así como a escenas del pasado “heroico” de Colombia. Sólo en algunos cuadros de formato más modesto, hoy en día expuestos en la Casa Museo Pedro Nel Gómez, el artista se refiere explícitamente a La Violencia de los años 50. Esta serie de cuadros, intitulada *Recuerdos de la violencia* (1950), también representa un nexo temático con la obra de Débora Arango, su alumna más prolífica.

Muy impresionada con la revolución estilística introducida por Gómez, Débora Arango se acercó a las técnicas muralistas, aunque inclinándose hacia trazos gruesos, figuras idealizadas, superficies amplias y rasgos desenfocados. Hasta los años 40 su motivo preferido sería el cuerpo femenino desnudo, una obsesión que culminó en una serie de cuadros sobre las prostitutas de Medellín. En algunos de estos óleos, esta feminista temprana, muestra a los hombres como animales compulsivos, y acusa a la vez la hipocresía del Estado y la Iglesia al tratar el ‘problema’ de la prostitución con el único fin de someter a la mujer por medio de un discurso moralizante. A medida que sus reflexiones artísticas y personales crecían, las posibilidades muralistas evolucionaban reflejándose en planes para realizar su propio mural en algún espacio público. No obstante, a causa de sus controvertidas obras sobre el maltrato de la mujer, la administración conservadora de Medellín se negó a prestarle ayuda financiera, pues a diferencia del ya aceptado “maestro” Pedro Nel Gómez, Arango se había vuelto una “feminista rebelde” y por lo tanto el blanco preferido de las críticas de la burguesía paisa (Londoño Vélez 136 ss.).

De la misma manera, se armó un escándalo en 1940, cuando sus desnudos femeninos se volvieron tema de un airado debate en el Congreso de la República. Como amiga de Amparo Jaramillo, la esposa del líder liberal-popular Jorge Eliécer Gaitán, Arango ya había provocado reacciones hostiles por parte de políticos y clérigos conservadores en varias ocasiones. Aunque el obispo de Medellín le había advertido personalmente de abstenerse a pintar “obscenidades”, aceptó una invitación personal de Gaitán a exponer una serie de acuarelas en el Teatro Colón de Bogotá, las cuales celebraban el cuerpo femenino y, en algunos casos, también el sexo femenino. Encolerizado por aquel increíble acto de “degeneración artística”, el mismísimo Laureano Gómez se refirió a la exposición durante un debate parlamentario para atacar a su rival Gaitán, el entonces Ministro de Educación (1940-42). También *El Siglo*, periódico de la propiedad de Gómez, descalificó la obra de Arango en términos moralizantes y la rechazó como técnicamente inferior y hasta pornográfica. En palabras de un columnista, se trataba de un “atentado contra la cultura y la tradición artística” de la capital del país (*El Siglo*, 10 de octubre de 1940).

Debido al gran alboroto público y mediático que había causado la exposición, Arango se vio forzada a descolgar sus cuadros después de sólo dos días. En los años siguientes se dedicaría aún más a la denuncia social, en gran parte incentivada por los sucesos violentos del 9 de abril, fecha que dio inicio a una serie de cuadros sobre el conflicto armado en el campo colombiano, conocido como La Violencia. En aquellos años pintó obras emblemáticas como *Masacre del 9 de abril* (1948), *El cementerio de la chusma* (1951), *La salida de Laureano* (1953) y

*Huelga de estudiantes* (1957), las cuales serán analizadas en los siguientes párrafos.

A partir de 1954 Arango profundizó su formación artística en la renombrada Academia San Fernando en Madrid donde organizó otra exposición controvertida el 28 de febrero de 1955, la cual tuvo que ser cerrada por órdenes de las autoridades franquistas, cuya visión del “buen arte” no se diferenciaba en nada del ideal gomecista (Londoño Vélez 191-192). Esa vez, la muestra sólo duró un día. Después de varias estadias extensas en el extranjero, la artista se alejó cada vez más de la vida pública y su obra cayó en el olvido. Sólo a mediados de los años 70 comenzó el lento proceso de revalorización de sus pinturas, como muestra la exitosa exposición *Arte y política* que tuvo lugar en 1975 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), y en la cual también se presentaron artistas más jóvenes (Zea 34). A pesar del redescubrimiento de la obra de Débora Arango, los historiadores del arte más tradicionales todavía se negaron a incorporar sus cuadros en los cánones y las supuestas obras “estándares” de la historia del arte en Colombia.<sup>1</sup> Eso se explica en gran parte por el rechazo mutuo entre la clase política y la artista.

Hasta los años 80 la obra de Débora Arango fue simplemente menospreciada en Colombia, salvo algunas pequeñas exposiciones locales y regionales. El reconocimiento oficial como “pionera del arte moderno en Colombia” llegó finalmente en 1984, cuando la Gobernación de Antioquia le concedió el Premio de las Artes y Letras. El mismo año, 233 de sus cuadros fueron expuestos de manera permanente en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) donde se pueden apreciar hasta el día de hoy (Fernández Uribe 3-6). A la luz de la revalorización tardía pero rimbombante de su obra, parece aún más extraño que algunos de sus cuadros sigan representando un legado “problemático” para ciertos sectores de la clase política, como indica el ejemplo de una muestra internacional de arte colombiano en la ciudad francesa de Biarritz en 1995, la cual fue organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia. En esa ocasión, las obras de Arango fueron excluidas de manera explícita, debido al posible “daño” que habrían causado a la imagen de Colombia en el exterior (González 104).

Finalmente, en la segunda mitad de 1999, su vida y su obra fueron plenamente rehabilitadas por medio de la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948* en el MAMBO, la cual contaba con más de 60,000 visitantes en los primeros tres meses (*The New York Times*, 17 de octubre de 1999). Esa muestra, hasta ahora inigualada, tuvo como objetivo narrar la historia de la violencia en Colombia por medio de sus múltiples representaciones en el arte. A parte de algunas obras ‘obligatorias’ de Obregón, Botero o Grau, los organizadores también tuvieron en cuenta artistas menos conocidos como Alipio Jaramillo, Carlos Correa o Ignacio Gómez Jaramillo, cuyas obras sobre La Violencia “clásica” fueron igualmente menospreciadas durante mucho tiempo. Sin embargo, con un total de seis cuadros sobre La Violencia, la obra de Débora Arango – ahora celebrada como la Grande Dame de la pintura moderna en Colombia – conformaba uno de los ejes temáticos de la exposición, precisamente por su crítica inherente de la situación sociopolítica de la época (Medina / Zea).

Entre septiembre de 2004 y marzo de 2005, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, el Ministerio de Cultura de España, así como el MAMM, organizaron por fin una extensa

exposición retrospectiva de las pinturas de Débora Arango en España. En los últimos años de su vida, el Estado colombiano declaró su obra “bien de interés cultural nacional” y la condecoró con la orden más alta de la nación, la Cruz de Boyacá (*Revista Semana*, No. 1224, 17 de octubre de 2005, 56). A pesar de una larga historia de negligencia y censura, su obra finalmente llegó a formar parte del “patrimonio cultural nacional”. De todos modos, para las generaciones venideras el valor de sus cuadros no consiste tanto en las técnicas de pintura o su estética peculiar, sino más bien en las temáticas políticas y sociales que las clasifican como importantes medios de la cultura de la memoria. Son testigos de una época oscura, cuyos detalles aún no forman parte de la maltratada memoria histórica oficial, erigida, instalada e impresa en forma de monumentos, museos y libros de texto.

### Cuatro obras emblemáticas

El primer cuadro de su serie sobre La Violencia es la acuarela *Masacre del 9 de abril* (1948), la cual es considerada una de las representaciones más impactantes sobre el Bogotazo. Al igual que otras bien conocidas variaciones del tema de Enrique Grau, Alejandro Obregón y Alipio Jaramillo, se encuentra hoy en día en un sinnúmero de catálogos, libros e incluso en algunos manuales escolares con el fin de contextualizar los sucesos del 9 de abril (Bravo 7 ss.).

El cuadro se compone de un campanario en estilo barroco, vista típica en el centro de Bogotá. Encima de la torre hay una mujer escasamente vestida, muy probablemente una prostituta, como también indican las declaraciones de Arango con respecto al cuadro. La mujer está tocando las campanas, mientras unas monjas se deslizan por la ventana del lado derecho. En la parte izquierda de la acuarela se retratan dos soldados en el acto de penetrar con sus bayonetas a uno de los alzados. En la calle que colinda con el convento vemos además cómo dos hombres arrastran el cadáver profanado del asesino de Gaitán por el suelo. Otras personas con palos afilados se encuentran justo debajo del chapitel. Todos tienen caras agresivas y hasta deformadas. En el centro del cuadro un grupo de alzados sostiene, e incluso “presenta” al observador, un cadáver en una angarilla, probablemente el cuerpo de Gaitán. Parecen decididos a tomarse la torre para matar a los soldados allí refugiados. La filiación política de los atacantes se aclara por una pancarta en la cual resplandece la frase “Viva Gaitán”.

Una descripción más densa e impactante de los horrores del 9 de abril es difícilmente imaginable. Por medio de sus trazos gruesos y expresivos, Arango cubre con exceso casi todas las figuras y crea así una imagen casi estereotípica del Bogotazo. Sin embargo, el cuadro no es una simple glorificación del “pueblo” o de los “gaitanistas”, como aún suele ser el caso con tantas representaciones del tema. Al contrario, su acuarela muestra al “pueblo” como una masa irracional e incontrolable, cuyos gestos salvajes y caras distorsionadas coinciden perfectamente con los diferentes documentos fotográficos y cinematográficos que tenemos del Bogotazo, los cuales conservan para siempre el linchamiento del asesino Juan Roa Sierra por la turba furiosa. Es de suponer que algunas fotografías del cadáver de Gaitán, difundidas por la prensa capitalina inmediatamente después de su deceso, le servirían de fuente de inspiración a la artista. Gaitán,



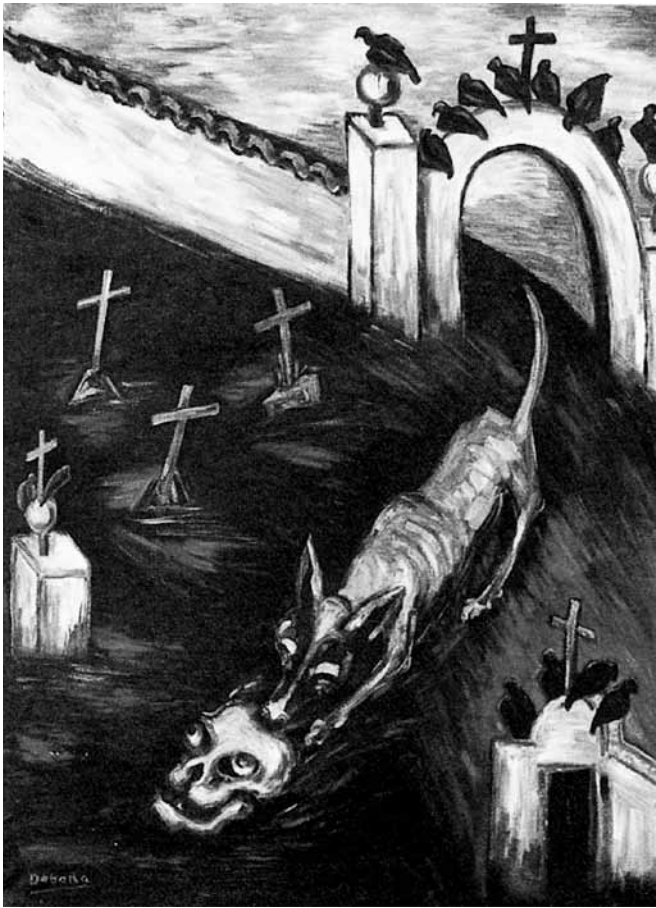
*Masacre del 9 de abril*, 1948, acuarela, 77 x 57 cm (Colección Museo de Arte Moderno de Medellín, bien de interés cultural de carácter nacional).

quien aún estaba con vida después de los disparos de Roa Sierra, había muerto en el camino hacia el hospital donde su cadáver fue expuesto en una camilla para los fotógrafos (Braun 134 ss.).

La verdadera “masacre”, a la cual se refiere el título del cuadro, ocurre al margen izquierdo, encima del techo del convento, y es perpetrada por los soldados del gobierno. Como otro elemento característico de su obra, tampoco faltan las alusiones irónicas hacia la Iglesia. Sin embargo, queda al observador cómo quiere interpretar las expresiones disturbadas en las caras de las monjas al ver por entre los hábitos de su hermana que se desliza de la torre.

A diferencia de los seguidores fieles del muralismo mexicano, Débora Arango nunca tomó una posición política abierta y se distanció de las posturas del realismo socialista que estaba de moda entre los muralistas de la época. Por esta razón, también evitó representaciones moralizantes y dualistas, como muestra su *Masacre del 9 de abril*. Cuando María Cristina Laverde le preguntó en 1986 qué opinaba de las discusiones sobre sus cuadros, muchas veces motivadas por asuntos de política partidista, y si veía alguna diferencia sustancial entre los partidos tradicionales en Colombia, la artista contestó de la siguiente manera: “En los dos partidos hay de todo y si existen diferencias es más a nivel de personas. Pienso que casos como el mío, se utilizan para atacar al otro, como sucedió con Jorge Eliécer Gaitán por parte de Laureano Gómez” (Laverde 41).

Se puede confirmar entonces que Débora Arango, aunque se vio a sí misma como una persona apolítica, dirigió la crítica inherente en muchos de sus cuadros hacia el sistema bipartidista en general, acercándose de esta manera al discurso gaitanista y su famosa oposición entre el “país político” y el “país nacional”. Este desprecio abierto hacia la clase política también explica



*El cementerio de la chusma*, 1951, óleo sobre lienzo, 127 x 95 cm (Colección Museo de Arte Moderno de Medellín, bien de interés cultural de carácter nacional).

porqué la censura no sólo atacó sus desnudos, sino también sus representaciones de La Violencia. Además, el carácter político de su obra, así como su intención de denunciar la situación social y política en el país, quedan comprobados con su proyecto nunca realizado de transformar *Masacre del 9 de abril* en mural. Según declaró, tal obra habría servido para que mucha gente se diera cuenta de lo absurdo de la lucha sangrienta entre Conservadores y Liberales, y sobre todo de la manipulación del campesinado analfabeta por algunos politiqueros sin principios morales. No obstante, sus planes se vieron frustrados por el rechazo colectivo de las élites políticas tradicionales quienes se negaron a financiar un proyecto de este tipo:

Yo tenía mucha facilidad para pintar en acuarela y llegar de ésta al mural, es muy fácil. En un mural se puede expresar más que en un cuadro. Mira, cuando mataron a Gaitán, no había televisión, por supuesto, y me puse a escuchar por radio todo lo que sucedía en Bogotá: la forma como asesinaron a Gaitán, lo ocurrido con su asesino, las mujeres en las torres de las iglesias echando a volar las campanas, las monjas saliéndose de los conventos... Todo lo que describían lo iba pintando. Sin darme cuenta terminé haciendo un boceto para 'fresco' [*Masacre del 9 de abril*] y me repetía '¡Ay, que algún día yo pueda convertir esto en un Mural! Mucha gente entendería a través de él, el significado de esta absurda violencia'. Jamás lo logré...' (Laverde 41).

Aunque sus cuadros fueron ignorados por la mayoría de las instituciones culturales de la época, Arango nunca se dejó

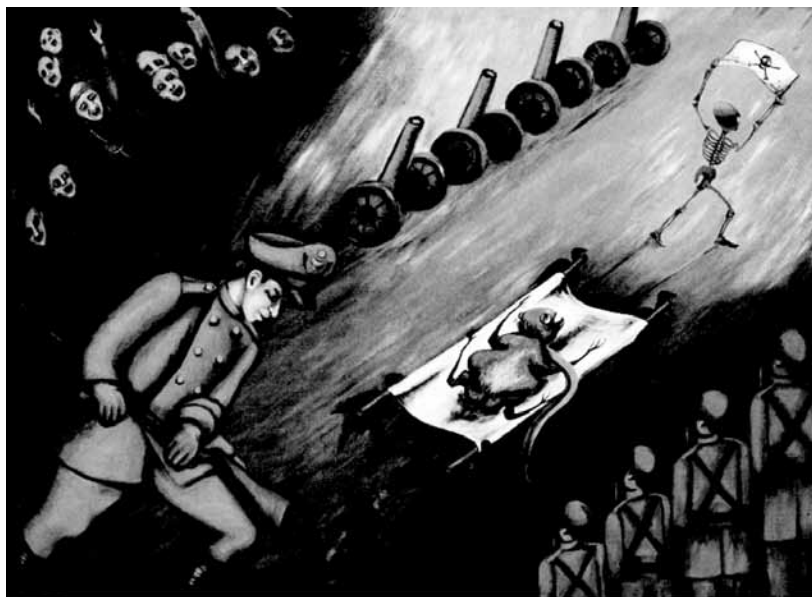
desanimar, y a diferencia de muchos colegas no se limitó a la representación crítica del 9 de abril. A pesar de pertenecer a la clase alta, no quiso cerrar los ojos ante lo que estaba ocurriendo en el campo colombiano. En el momento más agudo y sangriento de La Violencia, o sea durante la corta presidencia de Laureano Gómez, creó el óleo emblemático *El cementerio de la chusma*. Aunque pintó otros cuadros relacionados con la violencia partidista de aquellos años, como por ejemplo *El tren de la muerte* (1948), *La danza* (s. f.) o *La dolorosa* (s. f.), es este primero la más clara denuncia de la ola de terror desencadenada por las bandas conservadoras en el campo.

Se trata de un cementerio rural, compuesto de cruces torcidas que delimitan la posición de las tumbas. Sobre la puerta de entrada se ha asentado un grupo de chulos. En el centro del cuadro hay un perro monstruoso y huesudo que arrastra un cráneo por el suelo, dándonos a entender que es un cadáver reciente, ya que los ojos todavía se encuentran en sus cavidades. A primera vista, resulta algo difícil categorizar el término "chusma" del título, el cual obtuvo diferentes significados durante La Violencia. Así, por ejemplo, los miembros de los estratos medios y altos usaron la palabra para denominar la turba furiosa del Bogotazo, o sea en su mayoría los seguidores de Gaitán. Sin embargo, con los años el término cambió de significado, siempre dependiendo de la región. Así, en algunas partes de Colombia las guerrillas liberales fueron apodadas de "chusmeros", mientras que en zonas bajo el dominio de los temidos "pájaros" y "chulavitas" la gente hablaba de la "chusma conservadora".

Visto de nuevo, no obstante, el cuadro deja pocas dudas acerca de los principales responsables de la hecatombe. Los chulos, o sea "pájaros" negros, así como el predominio de matices azules, es decir el color del Partido Conservador, indican que los dirigentes de este partido y sus bandas armadas, los "pájaros" y "chulavitas", son identificados como los principales instigadores del terror.

Un mensaje aún más directo contiene el cuadro *La salida de Laureano* (1953), tal vez la obra más destacada de Débora Arango sobre La Violencia. La obra es una especie de elegía al general Gustavo Rojas Pinilla quien tomó el poder el 13 de junio 1953 mediante un golpe militar. Con la culata de su rifle está aplastando uno de los sapos en la calle, los cuales parecen seguir al "gran sapo" que por su parte, es llevado en una litera por cuatro chulos. Como se puede ver fácilmente, el sapo gordo representa a Laureano Gómez, también identificado por la faja presidencial. El líder de esta procesión bizarra es, sin embargo, un esqueleto que agita una bandera de calavera, conduciendo a sus seguidores hacia un mar de llamas. Al lado izquierdo encontramos una multitud y un cura que aplauden al general. Los cañones y soldados en fila remiten a la fuerza ordenadora y la nueva disciplina impuesta por el ejército, con Rojas Pinilla como su máximo representante.

La motivación política y el contexto histórico de este cuadro se revelan a primera vista. Queda claro que se trata de un reflejo del estado de ánimo popular en las primeras semanas después del golpe militar, el cual fue titulado de "golpe de opinión" por el dirigente liberal Darío Echandía. En este sentido, el general no es concebido como un títere de la oligarquía, sino como un representante de los intereses legítimos del pueblo colombiano. Con esta interpretación, Arango se apunta a un gran número de intelectuales y políticos de la época que vieron en Rojas Pinilla



*La salida de Laureano*, 1953, óleo sobre lienzo, 101 x 141 cm (Colección Museo de Arte Moderno de Medellín, bien de interés cultural de carácter nacional).

un agente de la paz y del progreso. Mientras tanto, los seguidores de Gómez son descalificados como “sapos”, lo cual equivale a “traidores” en el lenguaje de La Violencia – un significado que se ha mantenido hasta hoy.

Al igual que la mayoría de los miembros de los estratos medios y altos, Arango no tardó mucho en percibir la creciente autonomía del dictador militar y sus intentos de crear una nueva fuerza política independiente de los partidos tradicionales. Pronto llegó a la conclusión de que Rojas gobernaba tan mal e incluso peor que sus antecesores, y en vez de parar la ola de crimen y terror, sus operaciones militares agravaron aún más la situación en el campo. Por esta razón, puso nuevamente el dedo en la llaga y rectificó su posición anterior mediante el cuadro *Huelga de estudiantes* (1957), en el cual nos muestra un dictador de bolsillos llenos y con una cara distorsionada, crucificado. Para ser precisos, vemos un muñeco de Rojas Pinilla, el cual es quemado por una multitud de estudiantes furiosos. Es muy probable que se trate de la huelga general que llevó a la dimisión de Rojas Pinilla en mayo de 1957. Aparte de eso, el dictador era el enemigo declarado de los estudiantes desde tres años atrás, cuando sus soldados habían disparado contra un grupo de manifestantes universitarios en Bogotá.

Arrepentida por sus loas iniciales al general Rojas, Arango corrigió este error mediante una serie de cuadros críticos que se diferenciaban en poco de sus duras críticas contra Laureano Gómez. Las pinturas más conocidas de esta serie son *Rojas Pinilla*, *Melgar* y *Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas*, todas producidas alrededor de 1957, año de la caída de la dictadura. De todas maneras, como muestran cuadros igualmente polémicos como *Plebiscito* (1958), *Junta militar* (s. f.) o *Paz* (s. f.), la artista tampoco estaba muy convencida de los esfuerzos del naciente Frente Nacional para lograr una paz duradera e igualdad social. Sobre todo se sentía engañada por el papel de Laureano Gómez como arquitecto del pacto bipartidista y “padre de la paz”, razón por la cual se alejó gradualmente de los temas políticos, ya que estos le parecían carecer cada vez más de sentido, en un ambiente

tan desmotivador respecto a la necesidad de un cambio social y político.

Desde el inicio de los años 60 Arango se dedicó a pintar temas universales y apolíticos, mientras estudiaba y viajaba por Europa. Sin embargo, a partir de los años 80 una nueva generación de amantes del arte la descubrió de nuevo, precisamente por el hecho de que el mensaje de sus cuadros seguía y sigue vigente en una Colombia azotada por la nueva guerra entre narcotraficantes, grupos armados irregulares y el gobierno. El país todavía está presenciando un conflicto, cuyos comienzos se han vuelto borrosos y cuyo fin parece cada día más una utopía lejana, pese a las declaraciones repetitivas de los gobiernos de turno. Al echar una mirada crítica a las causas y a los responsables de aquella “primera” Violencia, sin temer las consecuencias, sus cuadros se han convertido con el tiempo en un lugar de memoria excepcional, porque en gran parte asumen el papel de provocar un debate público y rompen con la visión encubridora de la historia oficial. Según esta visión, difundida durante décadas por las instituciones de enseñanza y las academias oficialistas, no hay ningún nexo entre las múltiples violencias que caracterizan

la Colombia de hoy. Los cuadros de Débora Arango sobre las diferentes fases de La Violencia, incluyendo el fracasado intento de transición democrática bajo el Frente Nacional, muestran sin piedad lo que las élites políticas nunca han querido admitir.



*Huelga de estudiantes*, 1957, óleo sobre lienzo, 146 x 118 cm (Colección Museo de Arte Moderno de Medellín, bien de interés cultural de carácter nacional).

## Notas

Así p. ej. los editores del *Diccionario de artistas en Colombia* (1979) o de la voluminosa *Historia del arte colombiano* (1983).

## Obras citadas

- Bravo, Marta Elena. “Débora Arango: significado de una exposición”. En *Débora Arango en el Centro Cultural “Reyes Católicos”*, editado por Carlos Arturo Fernández Uribe y Marta Elena Bravo. Bogotá: Art Editions, (2006)7-10.
- Braun, Herbert. *The Assassination of Gaitán. Public Life and Urban Violence in Colombia*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1985.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. “Débora Arango, testigo de ciudad”. En *Débora Arango en el Centro Cultural “Reyes Católicos”*, editado por Carlos Arturo Fernández Uribe y Marta Elena Bravo. Bogotá: Art Editions, (2006)3-6.
- Gómez, Patricia y Alberto Sierra. “Débora Arango: lo estético y político del contexto”. En *Débora Arango. Exposición retrospectiva*, editado por el Banco de la República de Colombia. Bogotá: Banco de la República, (1996)11-45.
- González, Beatriz. “A Critical Reappraisal of Débora Arango”. En *Débora Arango. Exposición retrospectiva*, editado por el Banco de la República de Colombia. Bogotá: Banco de la República, (1996)104.
- Laverde, María Cristina. “Conversación con Débora Arango”. En *Otras miradas*, editado por Carmen María Jaramillo. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores, (2004)39-41.
- Londoño Vélez, Santiago. *Débora Arango: vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.
- Medina, Álvaro y Gloria Zea, Eds. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Norma, 1999.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. 7 tomos, París: Gallimard, 1984-1992.
- Zea, Gloria. *El museo de arte moderno de Bogotá. Una experiencia singular*. Bogotá: El Sello, 1994.