

ENTRE LA INSPIRACIÓN Y LA MILITANCIA: *Una mirada desde la sociología del arte a las obras de Débora Arango y Pedro Nel Gómez:*

STEVEN NAVARRETE CARDONA¹

El campo artístico colombiano, ha tenido diversos representantes que han llevado sus exposiciones alrededor del mundo. Devora Arango y Pedro Nel Gómez resaltan en dicho, porque tendieron a una apuesta contestaría con un alto sentido político. Su producción artística plasma las transformaciones sucesos políticos e históricos de la sociedad colombiana durante el siglo XX, lo que les llevo a ser perseguidos y excluidos (tan solo exaltados hasta el final de sus vidas) temas tales como las pretensiones de la dictadura militar, la violencia política, el papel de la mujer en la sociedad, los tabús sobre el cuerpo masculino y femenino, los efectos de la naciente industrialización. Poniendo en práctica la metodología de Pierre Francastell pretendemos contribuir al análisis histórico del campo artístico.

Palabras clave: sociología del arte, violencia politica, campo artistico, muralistas, humanismo, arte como militancia.

Antes de la llegada de Marta Traba al país el campo artístico estaba regido por el poder religioso. Si bien existían entonces artistas con gran proyección internacional no existía entonces una apuesta de comunidad ni de campo. Más allá de las escuelas de formación no existía una entidad

¿LA SOCIOLOGIA DEL ARTE COLOMBIA?

Quisiera entonces iniciar la ponencia resaltado la acertada observación de Marisol Facuse, en su artículo SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y AMÉRICA LATINA: NOTAS PARA UN ENCUENTRO POSIBLE publicado en la revista Universum v.25 n.1 Talca 2010 frente a la ausencia del campo de la sociología del arte latinoamericano. Frente a la academia de mi país habría que señalar que sin duda se han impartido cursos con este nombre, sobre todo en las diversas facultades de artes plásticas de la universidad de los Andes o de la Universidad Nacional entre otras. Pero en el principal departamento de sociología de Colombia (les pido disculpas por la pretensión basada en ser el más antiguo de Latinoamérica) nunca. Hasta hace algunos 10 años, en ningún departamento de sociología del país se ofertaba la materia, y hoy existe un curso esporádico en la universidad Cooperativa. Aun así siguen siendo marginales.

Los estudios del arte sin duda han estado encarados por artistas plásticos y literatos pero no por sociólogos, evadiendo en muchos lugares los conflictos sociales detrás del posicionamiento de los artistas su campo.

Espero que este encuentro sea un espacio para la creación de la red de sociología del arte como una apuesta latinoamericana.

¹ Steven Navarrete Cardona estudiante de sociología de último semestre. Colaborador de diversas revistas culturales del País. Miembro asociado a la International Sociological Association. Esa ponencia es resultado de un proceso de investigación.

1. ¿POR QUÉ PEDRO NEL GÓMEZ Y DEVORA ARANGO?

Fueron los dos artistas que durante las primeras décadas del siglo XX tuvieron mayor resonancia pública, por su apuesta resultaba para algunos trasgresora. Dejaban atrás los paisajes en una apuesta contemplativa para dar cuenta de los cambios sociales. Su relación primero de aprendiz y maestro y luego de odio visceral revela las transformaciones del tipo ideal del artista en la sociedad colombiana. Aunque sus estilos artísticos divergían, (Débora Arango fue una pintora acuarelista y expresionista mientras Pedro Nel Gómez muralista) los dos artistas comparten no solo su origen regional sino su apuesta humanista y su contenido político. Esta ponencia pretende socializar los resultados de un proyecto de investigación que tuvo como eje central la mirada sociológica sobre la producción artística de Pedro Nel Gómez y Débora Arango. Haciendo uso de los aportes del padre fundador de la sociología del arte Pierre Francastel (y de los resultados de una entrevista con la última de sus discípulas viva) así como los aportes de Pierre Bourdieu sobre el “campo artístico” entre otros aportes contemporáneos al campo. Nuestro propósito es situar a los artistas en su contexto socio-histórico, develar las motivaciones que los llevaron a plasmar sus ideas, y realizar un balance sociológico de sus obras. Resaltando el papel de la sociología del arte para develar cualquier relato que se manifieste como supra-social y aterrizando su obra en el principio de la categoría ontológica del hombre como ser social, evidenciando como su producción no puede estar por fuera de la sociedad. La ponencia se estructura en un primer momento con una introducción socio-histórica del contexto que los artísticas vivieron, una revisión a su inmersión al campo artístico, los hechos que propiciaron la misma, una mirada sociológica a sus obras más emblemáticas y más representativas de su contexto social y político, y su trayectoria, resaltando las instituciones que propulsaron su carrera, así como un balance sobre el uso social de sus obras. Siguiendo el principio aristotélico de -nada sale de la nada- nos planteamos resolver diversos interrogantes que nos sirvieron de guía en nuestro programa de investigación ¿Quiénes son los artistas? ¿Cómo legitiman su campo? ¿Cuál es el aporte de la sociología del arte al análisis de los mismos?, en este ensayo nos proponemos develar el papel del entorno socio-espacial en la construcción de lo que se ha llamado *inspiración*.

La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su estancamiento en las grandes masas, de las que deriva, es un efecto de la división del trabajo.
Marx y Engels: La ideología Alemana

2. ¿QUÉ ES UN ARTISTA?

Es una pregunta recurrente dentro de los estudios de la historia del arte, y de cualquier campo que aborda el fenómeno. El debate sin duda alcanza su punto álgido en el siglo XX. Con los Aportes de la escuela de Frankfurt, y el debate entre Adorno y Walter Benjamín, pero se desvía hacia la definición de las artes como unidad, sin desagregar entre escultura, pintura, fotografía. El debate se desempantana con los aportes de Pierre Francastel en una apuesta sociológica. La construcción de un tipo ideal “el artista”, una categoría que le permite entonces sentar las bases primigenias para la investigación de la sociología del arte. (Francastel, 1970 pág. 37)

Para Bourdieu el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista.

Es decir que partiendo de Bourdieu son los actores que componen el campo que a través de su legitimación y configuración la definición de quien es o no es un artista. (Bourdieu, 2010, pág. 25)

2.1. ¿Cómo investigar en el campo de la sociología del Arte?

La apuesta de Pierre Francastell

Su programa de investigación está basada en ¿Cuáles fueron sus condiciones, sus orígenes, su puesto en la sociedad? La investigación la propone para periodos cortos, pero propone hacer una historia general de esta <<especie social>> (Francastell, 1970, pág. 37) destacando cada paso, cada cambio de valores, de los cuales el artista se ve influido. Es por ello que tomamos el contexto de los dos artistas para ver como los valores de la sociedad en la cual vivía, y como su relación con los mismos se ve reflejada en sus intervenciones y apuestas.

2.2. Colombia en los años 30

Colombia como los demás países de la región, experimentaba diversas e intensas transformaciones no solo económicas sino también culturales. Si bien no vivía un proceso de intensa industrialización y emigración como lo vivían Argentina y Chile, la mediana industrialización, y la consolidación de una incipiente malla urbana iniciaría entonces una transformación en la vida cotidiana de la sociedad colombiana del siglo XX. El en largo siglo XIX como lo denomina Hobsbawm, nuevos sectores hacen su aparición, como el proletariado heredero del artesanado, los sindicatos como medio de lucha, (Palacios, Safford, 2002, pág. 493 Safford) la consolidación de los medios de información liberales como EL TIEMPO y EL ESPECTADOR que los domingos reproducían traducciones de los textos de Baudelaire, Víctor Hugo, Balzac entre otros autores. Un aire intelectual propio de los cafetines de la vida urbana se respiraba por primera vez. Con el fin de las guerras civiles que caracterizaron al siglo XIX, la elite tuvo un espacio donde la vida cotidiana se dedicara a fomentar las artes. El regreso del partido liberal al poder, luego de la “hegemonía conservadora” el periodo comprendido entre 1885 y 1930. (Palacios, Safford, 2002, pág. 493) con sus ideas ancladas en la revolución francesa, sus miembros en su mayoría forjados en Estados Unidos y Francia, masones, y partidarios en pleno de disolver el legado colonial en el cual se había sumido el país durante el pasado siglo.

El partido liberal regresaría al poder en el año 1930, iniciando un periodo que se conocería en la historiografía del país como la “La Republica Liberal” (1930-1946) con la presidencia de Enrique Olaya Herrera. Luego vendría un gobierno mucho más transformador donde se iniciaría grandes transformaciones culturales como la apuesta de la cultura aldeana, la encuesta folklórica nacional y una apuesta educativa para modernizar los métodos pedagógicos (Silva, 2001.) (Helg, 2002.)

La en la dimensión económica como lo señala Marco Palacios la actividad cafetera fue clave. En su momento los gobiernos de Estados Unidos y Brasil y los pactos cafeteros, tuvieron como objetivo explícito elevar y estabilizar los precios por encima de lo que hubiera resultado en un mercado libre (Palacios, Safford, 2002, pág. 498-499) lo que mantuvo a su vez unas relaciones estables económicas en el país ya que el café era el principal producto en el país. Sumado a una apuesta de gran inversión pública por parte los gobiernos liberales.

Hay que señalar que el imaginario del determinismo geográfico y la dificultosa geografía del país hicieron que los nodos poblacionales se concentraran en tres ciudades. Bogotá, Medellín y Popayán. Nuestros dos personajes (Devora y Pedro Nel), su universo estético y conceptual tuvo lugar en Medellín pero no se puede desligar a Bogotá de su papel en esta trama, tampoco de sus experiencias en el exterior sobre todo en España y en Italia donde adquirirían su técnica.

La apuesta más común entre los capitalinos “la literatura”, pero la escultura y la pintura no se quedaban atrás.

2.3 El Mural ...ismo y otros ismos

Pedro Nel Gómez introduce al País en 1934 la técnica del mural, por una parte inspirado en los grandes muralistas mexicanos, como medio idóneo para darle lugar a la realidad que quería plantear y que probablemente con otro estilo no hubiera podido rescatar. Las leyendas regionales, los mitos folclóricos, las costumbres de la sociedad colombiana y la exaltación de la clase obrera. Como resalta la revista nueva frontera corresponde al clima despertado entre ciertos intelectuales por el socialismo incipiente de los años 30. *Restrepo, C. L. (1984). El Arte de Pedro Nel Gómez. Nueva Frontera, 487.* La pintura en las manos de Pedro Nel se tornó para dar cuenta de la realidad y las transformaciones que la Antioquia de la época vivía. Pobreza, proletarización, migraciones campesinas e interurbanas e interurbanas, urbanización, desempleo, violencia, huelgas, lucha por la tierra, asomos amargos de renovación cultural y cambio de valores. *Restrepo, C. L. (1984). El Arte de Pedro Nel Gómez. Nueva Frontera, 487*

La apuesta de Pedro Nel también esta entonces influenciada por el entorno mítico- popular de la región. Pedro Nel Gómez nació en Anorí una región donde la actividad minera era su principal sostén. Hábitat de numerosos grupos barequeros que luego plasmaría en sus lienzos y murales. (Bedoya y Estrada, 2003, p 1.) Como nos cuentan sus biógrafos Fabiola Bedoya y David Fernando Estrada, “su imaginación infantil tembló al escuchar los relatos cuyos protagonistas eran patasolas, patetarros, lloronas, Gritones que luchaban, entablaban diálogos, asustaba o seducían a los mineros. (Bedoya y Estrada, 2003, p 1) y esto lo llevo a los muros. Fue la primera vez en la historia del arte colombiano que se llevó la cultura popular al arte y no se le trato de incivilizada o bárbara.

3. DEVORA ARANGO

Una de las biógrafas de Devora Martínez Rivera, María Clara nos cuenta que Devora:

Estuvo desde muy niña y al cuidado de las monjas salesianas descubrió su vocación de la pintura. Ingreso al instituto de Bellas Artes de Medellín y luego de ver una exposición de Pedro Nel decide estudiar con él. En 1939 recibió el primer premio de la exposición organizada por la Sociedad Amigos del Arte en el Club Unión de Medellín; mostró nueve obras, óleos y acuarelas, entre ellos algunos desnudos que escandalizaron a la sociedad antioqueña: Obras impúdicas que ni siquiera un hombre debía exhibir. Dignos de figurar en la antesala de una casa de Venus. Débora Arango hizo su primera exposición individual por invitación de Jorge Eliécer Gaitán, entonces ministro de Educación, en el Teatro Colón de Bogotá, en 1940. Tomado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arandebo.htm>

3.1.¿Porque la elección de la acuarela y el expresionismo?

Dentro de la emergente sociología del arte latinoamericana, me parece clave no descuidar el análisis de la instrumentación técnica de los artistas. Tampoco concebir como forma acabadas las mismas, siguiendo entonces la reflexión de Benjamín sobre la mecanización del arte. Como nos muestra Pierre Francastell arte, mano y técnica de obra humana son inseparables. Nuestra época, que es la época de la técnica, debe extender las consecuencias de este hecho. No simplemente vilipendiarlas. Algunos pensaran que la forma de realizar una distinción radica entre la historia del arte y la sociología del arte es dejar de lado el análisis de las técnicas de los artistas, que parecería un campo más propicio para las plásticas, este un tema que hemos de discutir. Pero en el caso de Devora por ejemplo, su apuesta estaba enmarcada en la acuarela por que como nos recuerda Carlos Arturo Fernández dicha exigía un contacto mucho más cercano entre el artista y su objeto llegando al impresionismo, dejando de lado los

bodegones y la mirada elitista de la vista sino daba una cuenta cruda (Fernández, Gonzales, Arango, 2008, p 44). Así mismo la fealdad con que son representadas las figuras y el antropomorfismo son facetas claves de su trabajo.

4. La Legitimación del Artista

¿Por qué saben ustedes que es una obra de arte?
 Porque está expuesta en
 un museo
 (Bourdieu, 2010, p. 28)

La frase que se encuentra al iniciar la hoja, podría pasar como una mención de lo obvio. Pero lo que en realidad cumple es la función de abordar el intrincado proceso de la legitimación del artista y su objetivado producto que sería la obra de arte. Frente a la consolidación simbólica y material del artista, existen diversos factores que en la historia del arte colombiano para las décadas del 30 y 40 (antes de la aparición del arte moderno en Colombia) que juegan un papel crucial. Podemos iniciar señalando que más allá de la técnica, que debería ser entonces el principal, esta entonces fue dejada atrás por el capital social que tenía un individuo, un círculo a la especie del “happy few”. La composición del mismo, pero sobre las redes que podría entretener para llegar al lugar que lo legitimaría como un verdadero artista. Estamos hablando de los museos. En parte nuestro análisis parte desde la teoría de la institución del Arte, o teoría institucional, para el caso de las artes visuales, espacios institucionales como el museo, los salones, las galerías, las colecciones, han cobrado tal importancia, que algunos teóricos como George Dickie, los consideran como el auténtico marco definitorio para lo que ha de ser reconocido como arte. (Fernández, Arango, Domínguez, 2008 p. 59) y en el trabajo de Devora y Pedro lo podemos ver en pleno. La posibilidad de acceder a los museos o no. (Devora muchas veces vetada) impidió que su apuesta fuera reconocida como arte, porque fue vetada en los museos.

Pero no estamos hablando de cualquier museo. Para la década del 30 y 40 no existían muchos museos, la fundación del museo de Arte Moderno estaba a años luz, existían algunas apuestas privadas, pero el principal era el Museo Nacional. Entonces aquí bien vendría lo que Pierre Bourdieu llama la *Nobleza de Estado*, pero plasmado en el marco de la cultura. No existe otro título más elevado que los que transfiere o transmite el estado y sus instituciones. El Museo Nacional o el Museo de Antioquia, quien podía llegar allí, quien puede exponer y llevarse la atención de los medios, que también consideran como legitima la exposición por cuanto deviene lo que debería ser conformado por los expertos. Entonces quien accede a dicho lugar se consolida como artista (sin tener la mejor técnica, o las mejores cualidades plásticas, o los estudios) la teoría de Bourdieu no es incompatible con la Dickie y explica entonces el tardío reconocimiento de Devora Arango. A diferencia de Pedro Nel Gómez que aunque también fue un poco relegado por una corriente de pensamiento que denigraba de la realidad del país (unos occidentales de segunda como reza en una canción de los prisioneros) y de su apuesta por la cultura popular ya que en sus frescos rescataba a los aborígenes, los mitos ancestrales, a los cuerpos populares y morenos, (algo horroroso para la elite blanca) aun así sus frescos fueron exhibidos en el palacio Municipal de Medellín en 1938, en la Universidad Nacional en 1947, en el instituto de Crédito Territorial de Bogotá (1952) en el Banco Popular de Medellín de 1954, en el Banco de la Republica en 1957, y en la biblioteca pública Piloto (1980.) (Restrepo, 1984) En una sociedad tan misógina, su obra fue más tolerada por que no cuestionaba la cuestión religiosa y sus desnudos no eran tan evidentes.

4.1.La Apuesta Política: La Militancia Con La Función Social del Arte

El arte es un instrumento de propaganda lo mismo en manos de los débiles que de los poderosos. No solo desempeño un cometido en la acción política de un Pericles, de que un Luis XIV, de un urbano

VIII o de un Hitler. El artista transforma los objetos y a las ideas. Crear mitos o, más exactamente, es el quien le da una figura de carne. Ahora bien, yo no creo en la existencia de las ideas independientemente de toda forma. La idea no existe más que expresándose: escrita, palabra, imagen. El lenguaje figurativo desempeñó un papel incalculable en la manifestación de las mentalidades colectivas. (Beatriz, 2008, p. 42) y es así que el arte para Devora Arango y Pedro Nel Gómez convirtieron en arte en una forma de protesta, en su apuesta para denunciar las formas de dominación imperantes.

La militancia que vivió cada uno, no es entendida aquí como una participación política ya sea en el naciente partido social revolucionario ni el partido comunista. Sino a la militancia responde a que nos remite al defender entero su causa. Su militancia era comprender el sentido político que tenía el arte, una apuesta humanista, casi existencialista (excluyendo las otras formas de existencialismo) el arte con un fin. No simplemente *el arte por el arte*. Pero aquí hay que hacer una salvedad es una apuesta artística con un fin, no como parte de un andamiaje, como en el caso de la Unión Soviética y su apuesta artística que siempre estaba enmarcada con el aparato estatal como el realismo y la proletkult. Su obra era una denuncia social, como nos describe Beatriz Gonzales propone cuatro categorías analíticas para el análisis de su revolución en el arte Colombiano: *La revolución verbal, La revolución ideológica, su apuesta del desnudo y la violencia formal y temática*.

En Devora Arango frente a la revolución ideológica, podríamos afirmar que no se sabe cuál era su posición política declarada; marxista, socialista o gaitanista. Aunque en el periódico *El Siglo* fue muchas veces tildada de comunista. Su compromiso estaba con la descripción de los hechos que sucedían en la sociedad, para denunciar los atropellos. Su militancia podría definirse en sus propias palabras “Yo simplemente fui pintando y fui pintando lo que fui viendo” (Beatriz, 2008, p. 48)

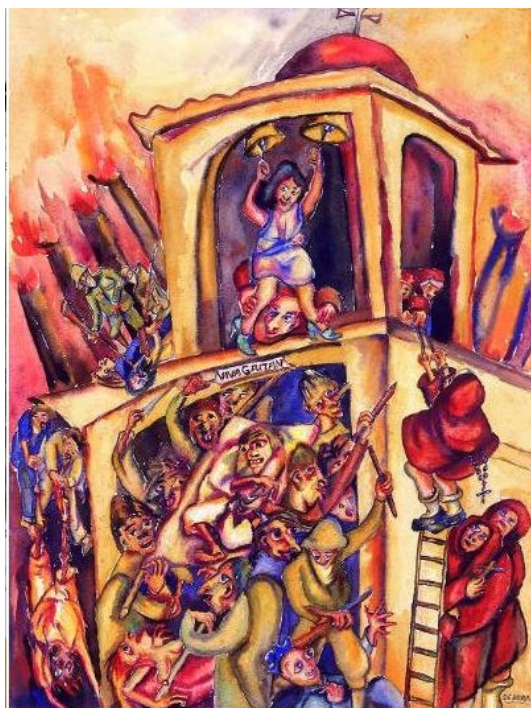


(Tomado de la revista ARCADIA <http://www.revistaarcadia.com/arte/galeria/yo-pintando-viendo/23750>)

Según Beatriz la obra de Devora Arango suscitó un tremendo escándalo no por su apuesta plástica y técnica sino por el tratamiento irreverente del tema religioso en un país católico. (Beatriz, 2008, p. 37) Según Gonzales No eran revolucionarios callados, hacían ruido, cada uno tenía su discurso que manifestó verbalmente, el cual fue transcrito en libros y periódicos. Eran militantes de la idea de llevar la realidad a los muros, como muestra la masacre de las bananeras que tanto conmovió a Débora Arango y a Pedro Nel.

Según la curadora, su relación con el muralismo mexicano los hace revolucionarios políticos, pero no en el arte porque el muralismo ya llevaba 20 años de existencia. (Beatriz, 2008, p. 37)

5. Análisis de Algunas Obras



(Tomada de la versión virtual de la revista ARCADIA <http://www.revistaarcadia.com/arte/galeria/yo-pintando-viendo/23750>)

9 de abril

El 9 de abril de 1948 representó entonces el día que partiría en dos la historia política del país. Una fecha que tiene un significado simbólico muy profundo. La muerte de Jorge Eliecer Gaitán el líder político con más respaldo popular de toda la historia. Su discurso era vibrante, atrapaba a las masas de una manera formidable. Su apuesta representaba a los sectores más pobres del país, a los obreros, artesanos y campesinos. El día de su muerte el país ardió en llamas. En cada vereda y municipio los militantes de los principales partidos históricos se iniciaron en una cruenta batalla, los precursores de los grupos paramilitares de derecha conocidos como los “pájaros” masacraron a muchas personas. En Bogotá todos los edificios de la carrera séptima ardieron. En el cuadro podemos apreciar el edificio que representa a la estructura de la sociedad. En su base las clases sociales, las más bajas, con machetes y cuchillos llevaban el cuerpo de Jorge Eliecer Gaitán. La policía se solidarizó con las masas populares, al contrario del ejército que disparaba sin tener en cuenta nada. A la izquierda podemos ver el cuerpo de Roa Sierra el asesino confeso de Gaitán, su cuerpo desnudo fue arrastrado hasta el palacio San Carlos. Atrás cuidando celosamente el *Statu quo* están los militares con sus armas. El presidente se esconde detrás de una mujer (la libertad) que a su vez llama al cambio.



(Tomado de la versión digital de la revista ARCADIA <http://www.revistaarcadia.com/arte/galeria/el-arte-tapujos-debora-arango/28427>)

Adolescencia

Como Tabú para la sociedad ultraconservadora, se presentaba entonces esta obra. Saca a la mujer del lugar relegado al cual le habían asignado los “machos”.



Rojas Pinilla (Tomado de la versión virtual del Museo de Arte Moderno de Medellín <http://www.elmamm.org/debora-arango/>)

Parecía entonces que con la salida de Urdaneta y Laureano terminaría con el ambiente de terror, censura, y la persecución. Pero pronto la desilusión y vieron como pinilla continuo con el régimen de terror. En el cuadro están ahora sobre una cumbre Rojas Pinilla y con los demás militares que nunca habían tenido tanta visibilidad política como antes, sus perros celosos cuidan el botín. El poder se erige sobre los estudiantes baleados, los liberales lanzados desde avionetas, los poetas recluidos como león de Greiff en la cárcel entre otros.



(Tomado de la versión virtual del Museo de Arte Moderno de Medellín <http://www.elmamm.org/debora-arango/>)

13 de junio de 1953

En 1953, con la salud de Laureano Gómez deteriorada, es derrocado mediante un golpe de estado militar liderado por el teniente general Rojas Pinilla. En el cuadro podemos apreciar a los sectores militares aplastando a los “sapos” animales de ponzoña que han quedado luego de la partida de Laureano Gómez “el sapo mayor” que reconocemos que es el presidente de la república por su banda tricolor. A la izquierda una composición de varios sectores sociales que celebran su partida. El clero está dividido, una parte celebra, y la otra no. En el fondo del cuadro están los escépticos, que están dispuestos a asumir el poder de nuevo mediante conspiraciones. Una calle de honor que lo lleva a la muerte de sus ideas. En la obra de devora Arango siempre me cuestiona los rostros de sus pinturas. En cierta medida no existe una preocupación por darle un rostro definido para que sus personajes sean representados por varias personalidades y evadir personalismos. El gobierno de Laureano Gómez se caracterizó por la censura, la quema de los periódicos liberales y la expulsión de los líderes de la oposición.

6. CONCLUSIONES

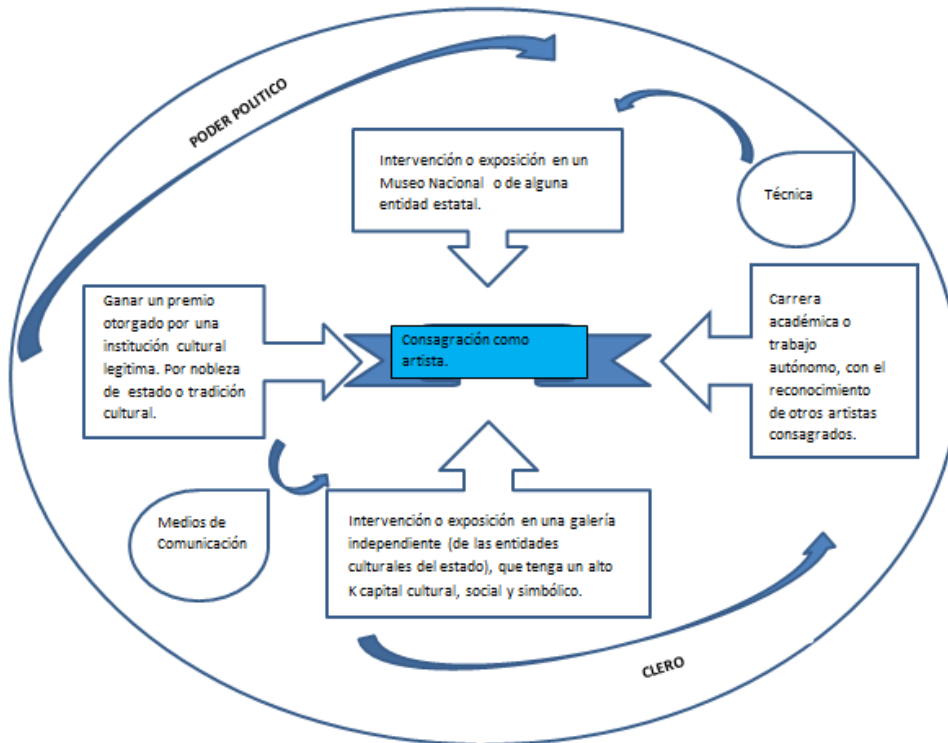
Las condiciones de vida, de inspiración y la formación de los hombres que, época tras época, producen la obra de arte, no cesan de transformarse y son las que proporcionarán al sociólogo un material precioso información. (Francastell, 1970 pág. 36) Al llevar las categorías del análisis de la sociología del arte para analizar procesos históricos del arte, encontramos que eran aparte de útiles y prácticos en la perspectiva de análisis en perspectiva de campo (campo artístico) que propone Bourdieu. Actualmente como hace 30 años quienes definían quien es artista son quienes integran el campo; mecenas, coleccionistas de arte, otros artistas e historiadores de arte que tienen alta legitimidad. El museo sigue siendo el lugar donde el rito de instituirse como artista continua siendo (y al parecer no cambiara).

El arte entonces puede reflejar el pensamiento de la sociedad, pero en específico sus valores. En el siglo XX en nuestra sociedad los valores religiosos predominaban, las apuestas de Pedro Nel y Devora fueron en parte relegados por plasmar lo que sería considerado los antivalores para la elite. Cuando se dio una transición a la modernidad y las mentalidades religiosas en términos de Marc Bloch pasaron a un segundo lugar, Devora y Pedro Nel aparecen como héroes, aunque un reconocimiento muy tardío. Como lo plantea Beatriz la legendaria curadora del museo nacional, Débora introdujo el desnudo al arte colombiano, lo que significaría los primeros lustros de modernidad, siguiendo las apuestas del renacimiento. Según Beatriz, Débora decide servirse del género pictórico más académico, el desnudo – que busca la perfección y corrige la naturaleza-, para evidenciar su intención de modernidad. (Beatriz, G. (2008, p. 39)

Pedro Nel y Devora representan entonces la apuesta más radical dentro de los artistas del siglo XX. Luego durante el siglo vendrán otras vanguardias en otros ídolos del campo artístico y literario, como el nadaísmo o los pintores del grupo Bachué pero ninguna en realidad propuso una revolución como la de Devora Arango, la fealdad de los rostros (que llevo a que su propio maestro se distanciara de ella), los colores, las escenas típicas, el antropomorfismo. Una apuesta así, tan contestaría solo podría surgir en las condiciones de la sociedad colombiana del siglo XX.

En una sociedad tan misógina como nos confirma María Clara Bernal, Débora Arango tiene el mérito de ser la primera mujer reconocida en el arte colombiano. (Bernal, M.2006). Quisiera cerrar con una afirmación de Pierre Francastell que me parece sumamente interesante. Se ve así el inmenso alcance histórico y sociológico del testimonio del arte. (Francastell, 1970, p. 43)” es uno de los testimonios que reflejan los instintos más ocultos de la multitud anónima, los conflictos de creencias o de intereses de la masa con sus dirigentes.

ANEXO



CAMINOS Y FORMAS PARA CONVERTIRSE EN ARTISTA EN EL AÑO 1930

Construcción propia.

BIOGRAFIA

Beatriz, G. (2008). Una revolución inédita en el arte colombiano. En *Débora Arango, una revolución inédita del arte Colombia*.

Bedoya de Flórez, Fabiola, David Fernando Estrada (2003). *Pedro Nel Gómez, Muralista* Medellín: Universidad de Antioquia.

Bernal Marta (2006) Débora Arango: 1907-2005. *Art Nexus*, 5(60), 52.

Bourdieu, Pierre (1999) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*; traducción de Ma. del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre (2010) *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*; traducción Alicia B. Gutiérrez. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

Facuse M, Marisol. (2010). SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y AMÉRICA LATINA: NOTAS PARA UN ENCUENTRO POSIBLE. *Universum* (Talca), 25(1), 74-82. Recuperado en 16 de agosto de 2013, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-

Francastell Pierre (1970) *La realidad figurativa: elementos estructurales de sociología del arte*. Traducción de Francisco Azamor. Buenos Aires : Emecé Editores.

Helg, Aline (2001), *La educación en Colombia 1918-1957: una historia social, económica y política*. Prólogo Gonzalo Cataño; traducción de Jorge Orlando Melo y Fernando Gómez. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Plaza & Janes Editores Colombia.

Palacios Marco, Safford Frank (2002): *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida, su historia*; traducción de Ángela García. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Marta Traba (1984) selección de textos y dirección de la obra *Emma Araújo de Vallejo*. Bogotá Editorial Planeta; Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Restrepo, C. L. (1984). *El Arte de Pedro Nel Gómez*. *Nueva Frontera*, págs. 8-10.

Silva, Renán (2001): *Encuesta folclórica nacional, 1942: instrucciones para el posible lector*. Universidad del Valle, Fundación para la investigación de la ciencia y la tecnología del Banco de la República. Cali: Universidad del Valle.