

# **Descripción y valoración de fuentes documentales: fondo documental del Museo de Arte Moderno de Medellín**

**Modalidad de trabajo:** Organización y análisis de fuentes históricas.

**Responsable:** Eliana Henao Ramírez

**Asesor:** Rodrigo de Jesús García Estrada

Magister y Doctor en Historia

**Universidad de Antioquia**

**Facultad de Ciencias Sociales y Humanas**

**Departamento de Historia**

**Medellín 2020**

## **Dedicatoria:**

La culminación de este bonito trabajo, lo dedico con todo mi cariño y amor, por su esfuerzo y motivación, a mi esposo Juan Pablo Hincapié Jiménez, por creer en mi capacidad, por enseñarme que siempre de la mano se pueden hacer cosas grandes, por sentirse orgullo de mí. A mis amados padres y hermanos por ser mi fuente de motivación e inspiración, quienes con sus palabras de aliento no me dejaron decaer en mi proyecto y siempre me dieron la fuerza para continuar. A mis compañeros y amigos, quienes sin esperar nada a cambio, compartieron sus conocimientos, alegrías, tristezas y bonitas palabras. Y a todas aquellas personas que durante 5 o 6 años estuvieron a mi lado apoyándome e hicieron que este anhelado sueño por fin se hiciera realidad.

A todos y cada uno de los anteriores mil y mil gracias.

## **Agradecimientos**

Son muchas las personas que han contribuido al proceso y conclusión de este trabajo, en primer lugar, quiero agradecer a mi Alma Mater, por acogerme como una más de sus hijas y haberme permitido formarme en ella; en segundo lugar quiero agradecer a mis maestros y en especial a mi mentor y director de este trabajo de grado, el profesor Rodrigo García, quien creyó en mí y con su dedicación y sabios consejos pudo ayudarme a terminar el recorrido de este camino, , también agradezco inmensamente a la profesora Luz Eugenia Pimienta, por sus directrices y consejos para elaborar la valoración objeto del presente trabajo; y por ultimo al Museo de Arte Moderno de Medellín por abrirme sus puertas y darme la oportunidad de contar una historia a partir de sus archivos.

# Tabla de contenido

<b>Ilustraciones:</b> .....	6
<b>Abstract</b> .....	7
<b>Introducción</b> .....	8
<b>Capítulo 1 Museo de Arte Moderno de Medellín:</b> .....	10
<b>1.1 Reseña histórica del Museo de Arte Moderno de Medellín:</b> .....	10
<b>1.2 Justificación e importancia del problema:</b> .....	11
<b>1.3 Objetivos:</b> .....	12
<b>1.3.1 Objetivo general:</b> .....	12
<b>1.3.2 Objetivos específicos:</b> .....	13
<b>1.4 Estado del fondo documental del MAMM:</b> .....	13
<b>1.5 Diagnóstico de la documentación a valorar:</b> .....	16
<b>1.6 Valoración histórica:</b> .....	18
<b>1.8 Marco conceptual y metodológico:</b> .....	23
<b>Capítulo 2 Valoración histórica de las series documentales “Bienales de Creación Cerámica” y “Exposiciones”, del Archivo del Museo de Arte Moderno de Medellín:</b> .....	29
<b>2.1 Valoración serie documental Bienales de Creación Cerámica:</b> .....	29
<b>2.2 Valoración serie documental Exposiciones:</b> .....	33
<b>2.2.1 Historia artistas años 60:</b> .....	34
<b>2.2.2 Exposición "Fotográfica Jorge Obando":</b> .....	34
<b>2.2.3 Proyecto Exposición “El MAMM SOBRE LA CIUDAD”:</b> .....	35
<b>2.2.4 Exposición John Castles obra en proceso:</b> .....	37
<b>2.2.5 Exposición Medellín en el MAMM 1983, 1984, 1985 y 1986:</b> .....	37
<b>2.2.6 Exposición Historia de la Fotografía en Colombia:</b> .....	38
<b>2.2.7 Exposición Arte Contemporáneo Colombiano: “La pintura después de Botero”:</b> ....	40
<b>2.2.8 Exposición El Grabado en Antioquia:</b> .....	40
<b>2.2.9 Exposición Itinerante Gerardo Rueda en Colombia:</b> .....	41
<b>2.2.10 Exposición 50 años de pintura y escultura en Antioquia:</b> .....	41
<b>2.2.11 Exposición “Pedro Nel Gómez Cartones”:</b> .....	47
<b>Capítulo 3 Colombia, del arte tradicional al arte contemporáneo:</b> .....	49
<b>3.1 Surgimiento del Arte Contemporáneo en Colombia:</b> .....	49
<b>3.2 De las Bienales de Coltejer a la creación del Museo de Arte Moderno de Medellín. ....</b>	59
<b>3.2.1 Nacimiento del Museo de Arte Moderno de Medellín:</b> .....	63

3.2.1.1 ¿Un Museo de Arte Moderno o de Arte Contemporáneo?: .....	66
<b>Capítulo 4 Débora Arango Pérez, una artista plástica en una época que no le correspondía. ....</b>	<b>70</b>
<b>4.1 Los inicios pictóricos de Débora Arango: .....</b>	<b>76</b>
<b>4.2 Débora Arango, cuatro temas en sus obras: .....</b>	<b>79</b>
<b>4.2.1 Débora Arango pinta desnudos: .....</b>	<b>81</b>
<b>4.2.2 La crítica social de Débora Arango: .....</b>	<b>88</b>
<b>4.2.3 La sátira política y la religión: .....</b>	<b>92</b>
<b>4.3 Débora Arango, del exilio voluntario al reconocimiento y valor de su obra: .....</b>	<b>96</b>
<b>4.3.1 La sociedad reconoce el valor cultural y artístico de sus obras: .....</b>	<b>97</b>
<b>4.3.2 Conmemoraciones y reconocimientos: .....</b>	<b>98</b>
<b>4.3.2.1 Premio de la Secretaría de Educación y Cultura a las Artes y a las Letras 1983-1984: 98</b>	
<b>4.3.2.2 Débora Arango, designada Miembro Honorario de la Sociedad de Mejoras Públicas en 1984: .....</b>	<b>100</b>
<b>4.3.2.3 Exposición retrospectiva en 1985 y donación de sus obras al MAMM en 1987:101</b>	
<b>4.3.2.4 En 1994, Arango, recibe la Cruz de Boyacá: .....</b>	<b>104</b>
<b>4.3.2.5 En 1996 el Municipio de Medellín hizo un reconocimiento a la vida y obra de la artista Débora Arango Pérez: .....</b>	<b>104</b>
<b>4.3.2.6 Homenaje de la Cámara de Comercio del Aburrá Sur: .....</b>	<b>106</b>
<b>4.5 Conmemoraciones <i>pos mortem</i>:.....</b>	<b>112</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>115</b>
<b>Ilustraciones: .....</b>	<b>119</b>
<b>Bibliografía: .....</b>	<b>120</b>
<b>Anexo fotográfico: Imágenes: Fotografías 18/10/2018. Documentación almacenada Sala de Estudio MAMM. ....</b>	<b>126</b>

## **Ilustraciones:**

Ilustración 1 Cuadro: **La Amiga** (1939). Pág. 80.

Ilustración 2 Cuadro: **Adolescencia** (1940): Pág. 85.

Ilustración 3 Cuadro: **Amanecer y/o En el Barrio** (1940). Pág.87.

Ilustración 4 Cuadro: **Rojas Pinilla** (1954). Pág.92.

Ilustración 5 **Débora Arango, vida dedicada a la pintura**. Pág.96.

## **Abstract**

Los museos como espacios de comunicación pueden ser comprendidos como conciliadores entre la educación y la vida comunitaria, cuya articulación, permite el reconocimiento de las diversas culturas a través de la historia, las artes y la ciencia; su patrimonio cultural debe ser conservado y valorado, pues los museos operan como ejes de referencia de la ciudadanía, al brindar visiones y conocimiento de la historia y la sensibilidad creadora de un pueblo. De acuerdo con lo anterior, este trabajo parte del reconocimiento del papel transformador y generador de historia de los museos y en especial la importancia del Museo de Arte Moderno de Medellín en la construcción de ciudad. A partir de una valoración histórica de las series documentales “Bienales de creación Cerámica” y “Exposiciones” que reposan en el Archivo de dicho museo, permitiendo de esta manera la reconstrucción y resignificación de la historia del arte moderno en Medellín, en especial los aportes de la pintora y ceramista Débora Arango Pérez.

## Introducción

Los museos, como espacios de comunicación inscritos en una geografía urbana, van en búsqueda de propiciar puntos de encuentro y activación de procesos culturales, a la vez que se constituyen en un tesoro público que les da un valor patrimonial. Éstos, a partir de sus exposiciones, proyectos o las diversas actividades que promueven, dejan como evidencia valores humanos y se van constituyendo en territorios de representación cultural. En tal sentido, los museos operan como ejes de referencia para la ciudadanía, al brindar visiones y conocimiento de la historia y de la sensibilidad creadora de un pueblo. Del mismo modo, permiten diálogos con sus entornos y sus públicos, además de la interacción y reconocimiento entre la sociedad y su historia.

El museo puede ser comprendido como un conciliador cultural entre la educación y la vida comunitaria, cuya articulación, permite el reconocimiento de la propia cultura y la de los demás a través de la historia, las artes y la ciencia; su patrimonio cultural debe ser conservado y valorado, a partir de la promoción de gestores culturales, programas de investigación y procesos de divulgación, que enmarcan la importancia de estos en un entorno social<sup>1</sup>.

En tal sentido, este trabajo parte del reconocimiento del papel transformador y generador de historia de los museos y en especial la importancia del Museo de Arte Moderno de Medellín en la construcción de ciudad. Para ello, se hace una valoración histórica de un par de series documentales que reposan en el Archivo de dicho museo, permitiendo de esta manera la reconstrucción y resignificación de la historia del arte moderno en Medellín, en especial los aportes de la pintora y ceramista Débora Arango Pérez.

Para el desarrollo del trabajo, en un primer momento, se hace una breve reseña histórica del Museo de Arte Moderno de Medellín y de los documentos que reposan en su Archivo, para lo cual fue necesario elaborar una base de datos en Excel con unas áreas específicas que se describen en dicho capítulo y permiten el reconocimiento y valoración de la documentación, que tendrá como fin último la invitación a los investigadores de las

---

<sup>1</sup> Medellín (Antioquia), Alcaldía. Secretaria del Medio Ambiente. *Entrada libre nuevas formas de vivir tres museos en Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2010. 3-5.

diversas áreas y al público en general, a acceder más fácil y rápido al contenido de dichas series y la posterior divulgación de la información a la sociedad.

En un segundo momento se abordarán los aspectos destacados de la valoración, a partir de los hallazgos encontrados en la serie documental “Bienales de Creación Cerámica” y “Exposiciones”, donde se encuentra la información producida por la entidad, por otras entidades y por los artistas, durante las diferentes convocatorias de las citadas bienales y exposiciones. Valga anotar que las bienales fueron iniciativa de la Locería Colombiana S.A., a finales del siglo XX, con el propósito de evidenciar y valorar el arte en las vajillas producto de esta industria. En cuanto a las exposiciones de artes plásticas, el archivo conserva la documentación de un número importante de exhibiciones realizadas por el MAMM para enaltecer la labor de estudiantes en formación y profesionales reconocidos en el arte.

En un tercer momento, se pretende dar cuenta del contexto del arte moderno en Antioquia y cómo éste se fue abriendo campo en el ámbito nacional y regional en medio de las vicisitudes provocadas por el choque de las expresiones artísticas con la tradición cultural y religiosa de nuestro país. El acervo documental permite señalar la denodada labor de los artistas antioqueños que contribuyeron a la aceptación del arte moderno en el territorio nacional y del Museo de Arte Moderno en la ciudad de Medellín.

En el cuarto momento, se procura dar cuenta de la importancia de la artista Débora Arango, quien estuvo vinculada a la fundación y desarrollo del MAMM, considerada por los expertos y críticos del arte como una adelantada a su tiempo. Esta mujer, sin saberlo en sus inicios artísticos de finales de la década de 1930, estaba haciendo arte contemporáneo. El mismo que sólo vino a ser reconocido como tal, a partir de la década 1970-1980 y que serviría como ejemplo para muchos otros artistas.

Para finalizar, se presentan las conclusiones generales de este trabajo, que dan cuenta de cómo a partir del arte se fue tejiendo una historia para la cultura.

## **Capítulo 1 Museo de Arte Moderno de Medellín:**

### **1.1 Reseña histórica del Museo de Arte Moderno de Medellín:**

El Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), fue fundado en 1978, sin embargo, abrió sus puertas a la comunidad en 1980, “con la muestra inaugural *El arte en Antioquia y la década de los setenta*, en la que se exhibieron 160 obras de 60 artistas antioqueños, en una especie de dialogo entre la historia del arte de la región y las propuestas que estaban abriendo un nuevo campo de trabajo entre el pasado y el presente”<sup>2</sup>. Situado, por aquella época, en el barrio residencial Carlos E. Restrepo, del centro-occidente de la ciudad, la nueva institución, según el relato de sus fundadores, “era el resultado de un proceso generacional de transformación cultural; este proceso incluía los logros alcanzados por un grupo de artistas, y recogía, además, los frutos cosechados por las Bienales de Coltejer, realizadas en Medellín una década antes, como un esfuerzo por alcanzar un mayor intercambio e inclusión de la ciudad en los flujos culturales, comunicacionales, así como los circuitos nacionales e internacionales del arte”<sup>3</sup>. Aunque el arte seguirá siendo el centro de los mayores esfuerzos del MAMM, también habrá lugar privilegiado para otras exposiciones como la música y el cine<sup>4</sup>. Entre sus propósitos ha estado generar espacios de encuentro, conocimiento y disfrute en el que se inscriben manifestaciones artísticas y culturales contemporáneas y diversas<sup>5</sup>.

Para el MAMM, si el relato del Museo ilustra cómo las historias de las instituciones están vinculadas con sus ciudades, también sirve como testigo de la metamorfosis en la concepción de las instituciones culturales durante la segunda mitad del siglo XX. “Lo que comenzó con el entusiasmo de un grupo de artistas, intelectuales y gestores alrededor de un proyecto que pudiera abrir el panorama del arte local en una ciudad de provincia, se ha convertido, tras casi cuatro décadas de historia, y después de

---

<sup>2</sup> Museo de Arte Moderno de Medellín, Palacio, Viviana; Jorge Lopera (Investigadores). *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2016. Pág. 17.

<sup>3</sup> Imelda, Ramírez González. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo: El arte en los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. Pág. 17.

<sup>4</sup> Museo de Arte Moderno de Medellín, Palacio, Viviana; Jorge Lopera (Investigadores). *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2016. Pág. 14.

<sup>5</sup> Alcaldía de Medellín. *¡Vive y disfruta de los museos de Medellín! un recorrido por las entidades vinculadas a la Mesa de Museos de Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2017. Pág. 13.

periodos de dificultades, en uno de los referentes culturales del país. Y esto ha ocurrido en una ciudad cuyas políticas le apuestan al arte y la cultura como fuente de transformación y que a su vez ha adquirido una mayor visibilidad en el mapa global”<sup>6</sup>.

De modo que, más que un museo, ha pretendido ser un espacio de reunión en el que se pueda aprender y disfrutar, que sus visitantes conozcan más sobre qué hacen los artistas de nuestro tiempo y cómo pueden acercarse a su arte, procura ser un lugar donde tenga cabida manifestaciones artísticas y culturales para públicos diversos, “se proyecta como un centro de desarrollo cultural, de conservación, investigación y divulgación con instrumentos educativos, pedagógicos y metodológicos que permitan la construcción de ciudadanías activas; con un alto nivel de calidad en el servicio a los artistas, comunidades académicas, sector cultural, y público en general”<sup>7</sup>.

Conviene subrayar que, los estudios realizados sobre el MAMM, permiten evidenciar una serie de vacíos debido a la ausencia de investigación respaldada en los documentos de su archivo (ubicado en la Sala de Estudio del MAMM), el cual podría dar cuenta de su devenir cotidiano, de las funciones y desarrollo de la institución, de cómo ha logrado promover sus obras, entre otros aspectos<sup>8</sup>. Producto de ello, es la ausencia de valoración documental en la que se encuentra el archivo, ya que, si bien ha tenido un proceso de ordenación y descripción por parte del personal archivista en cumplimiento a la Ley General de Archivos o Ley 594, no hace parte de su actividad la valoración desde el conocimiento histórico sobre las potencialidades del archivo para la expansión del conocimiento cultural y artístico de la sociedad.

## **1.2 Justificación e importancia del problema:**

El proyecto emprendido intenta dar a conocer las circunstancias en las que se encuentra el fondo documental de la Sala de Estudio del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), ubicado en el primer piso de la antigua edificación Talleres Robledo.

---

<sup>6</sup> Ibidem. Pág. 15.

<sup>7</sup> Medellín (Antioquia), Alcaldía. Secretaria del Medio Ambiente. *Entrada libre nuevas formas de vivir tres museos en Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2010. Pág. 28.

<sup>8</sup> Es justo reconocer que, salvo algunas consultas permitidas por el MAMM a investigadores particulares, la apertura al público está prevista para enero de 2019.

Luego de la visita realizada a dichas instalaciones el 18 de octubre de 2018, se pudo constatar las condiciones de almacenamiento de los documentos y el trabajo realizado con la documentación por parte de archivistas y practicantes afines, acreditados debidamente para aplicar los criterios archivísticos de acuerdo con la normatividad vigente. Esta primera visita, cuyo objetivo fue el estudio de la viabilidad institucional y académica para realizar un trabajo de grado con la documentación histórica del MAMM, permitió evidenciar las condiciones en que se encontraban los documentos, para realizar una descripción documental y valoración histórica de los mismos.

Dada la importancia del análisis de los documentos de archivo y sus agrupaciones, se tendrá como resultado instrumentos de descripción y valoración para la consulta, en concordancia con la misión de la Sala de Estudio del Museo que “Cuenta con un archivo y una biblioteca especializados en arte contemporáneo, con especial énfasis en materiales vinculados a las exposiciones y actividades desarrolladas por el MAMM, los cuales están en constante proceso de análisis, catalogación e incremento, con el propósito de apoyar procesos de investigación y creación en torno a las prácticas artísticas contemporáneas y otros campos del conocimiento”<sup>9</sup>, de modo que, el proceso de valoración histórica de los estos, permitirá establecer posibles líneas temáticas de investigación, que promuevan el desenvolvimiento de proyectos, en los que se enriquece no solo el museo, sino la sociedad en general, por medio de la reivindicación de su memoria histórica y patrimonial.

### **1.3 Objetivos:**

#### **1.3.1 Objetivo general:**

Describir y valorar históricamente las series documentales “Bienales de creación Cerámica” y “Exposiciones” que hacen parte del acervo documental del archivo de la Sala de Estudio del Museo de Arte Moderno de Medellín, con el propósito de facilitar el acceso a la documentación e incentivar la investigación a partir de su contenido.

---

<sup>9</sup> Tomado de: <http://saladeestudio.elmamm.org/>, fecha de consulta 22/10/2018.

### **1.3.2 Objetivos específicos:**

- Analizar el estado de los documentos de las dos series documentales que se trabajaron del fondo documental del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y estimar las medidas necesarias para brindarle tratamiento al repositorio documental.
- Describir la información que contienen los documentos de los dos fondos documentales del MAMM, para ofrecer a los administradores, investigadores y público en general una guía o catálogo que resuma la información contenida en éstos.
- Valorar históricamente el contenido de los documentos para establecer líneas de investigación y manifestar la importancia de preservar el archivo.
- Elaborar a partir de la documentación del archivo una investigación histórica relacionada con alguna de las líneas temáticas más sobresalientes.

### **1.4 Estado del fondo documental del MAMM:**

El Museo desde sus inicios en 1978 y en concordancia con las diferentes dependencias y proyectos del MAMM, han generado una serie de documentos que dan cuenta de las distintas actividades que, como institución cultural, se ha dedicado a promover los valores estéticos del arte contemporáneo y la difusión de estos entre la ciudadanía de Medellín y sus visitantes. El archivo objeto de intervención contiene un conjunto de series documentales que dan testimonio del contexto y de la historia propia del desarrollo del arte local a partir de las dinámicas desarrolladas por el museo desde finales de los años setenta.

En la actualidad la Sala de Estudio del MAMM, cuenta con un archivo de 35 metros lineales, y su organización como fondo acumulado obedece a normas técnicas cuyo proceso archivístico se encuentra dividido en tres grandes fases: clasificación, ordenación y descripción. Dichas actividades intelectuales y técnicas tienen como objetivo facilitar el acceso a la información.

De acuerdo con lo anterior, y partiendo del proceso de clasificación, fue necesario realizar un cambio en las unidades de conservación, cambiando bolsas, costales y cajas en mal estado, por unas cajas en mejores condiciones, con una rotulación a partir de etiquetas, que pone en evidencia el tipo de información contenida y la misma se puede ver en la parte delantera de la caja. La ordenación dentro de cada carpeta o expediente fue hecha de forma cronológica según la lógica del procedimiento que los produjo.

Para fines de la descripción documental y valoración histórica de las series acumuladas que se trabajarán, se pretende realizar una labor descriptiva de la información contenida en estas series, a partir del conocimiento histórico, que a la vez promueva la investigación de los documentos contenidos en la institución. Una vez realizada la descripción y valoración de éstos se contará con una guía y aproximación a las posibles investigaciones que se pueden derivar de la documentación contenida allí, tales como: Historia del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), desempeño de los Museos, historia del arte en Medellín y en Antioquia, difusión nacional e internacional de obras, entre otros temas.

A través de la consulta de un informe de organización del archivo del MAMM, realizado en noviembre de 2017<sup>10</sup> por una estudiante de archivística, se puede evidenciar que los documentos fueron ordenados a partir de las necesidades y funciones del MAMM, dando prioridad a los asuntos documentales de carácter misional y que van a ser de consulta para el público, encabezando la lista, con lo asuntos de mayor relevancia para la investigación y la cultura:

- ❖ Arteprensa.
- ❖ Artistas.
- ❖ Bazarte.
- ❖ Bienales de creación de cerámica.
- ❖ Bienales de video.
- ❖ Boletines y comunicados de prensa.
- ❖ Cinemateca subterráneo.
- ❖ Colección artículos de prensa.
- ❖ Colección cine.
- ❖ Concursos MAMM.
- ❖ Exposiciones.
- ❖ Conferencias.
- ❖ Débora Arango.

---

<sup>10</sup> Realizado por: Sandi Niyereth Garzón López, como estudiante de archivística. El documento fue facilitado por el feje y la auxiliar de la Sala de Estudio del MAMM.

- ❖ Fotografías y eventos.
- ❖ Proyectos MAMM.
- ❖ Salones artistas nacionales.
- ❖ Salones Arturo y Rebeca Rabinovich.
- ❖ Salones regionales de artistas.
- ❖ Seminarios.
- ❖ Talleres.
- ❖ Inventario general.
- ❖ Comité Técnico MAMM.
- ❖ Consejo directivo MAMM.
- ❖ Contratos.
- ❖ Correspondencia enviada.
- ❖ Correspondencia recibida<sup>11</sup>.

Cabe resaltar que las series documentales fueron enmarcadas en las categorías que se presentan a partir de los documentos producidos en cumplimiento de las funciones naturales del MAMM como una institución de arte<sup>12</sup>. Sin embargo, para la valoración histórica que se pretende realizar, durante dos semestres académicos, es necesario elegir dos series documentales para su posterior valoración. La elección de éstas ha sido consultada con la preferencia de los administradores de la Sala de Estudio, quienes según el carácter misional del MAMM, han decidido valorar inicialmente las siguientes series:

- Bienales de Creación Cerámica.
- Exposiciones.

Es del caso mencionar que el expurgo de los documentos en este archivo no se realiza en una fecha determinada, dado que es una actividad que en la actualidad se realiza constantemente, por parte del personal de archivística. A partir del informe que estamos citando de noviembre de 2017, se depuraron algunos documentos que, según el archivista, no cumplían con los parámetros establecidos, dado que:

- No fueron producidos por el MAMM, y no representaban un aporte para la investigación y el arte.
- Documentos que ya habían perdido su valor administrativo, contable, fiscal, técnico, histórico, jurídico o legal.
- Carecían de algún valor para el arte y la investigación<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Tomado de: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/INFORME\_FINAL\_ORGANIZACION\_ARCHIVO\_MAMM\_2017\_NOVIEMBRE\_30.pdf, fecha de consulta 22/10/2018. Págs. 8-9.

<sup>12</sup> Ibidem. Pág. 9.

<sup>13</sup> Ibidem. Págs. 9-10.

Físicamente los documentos contenidos en el archivo de la Sala de Estudio del MAMM se encuentran guardados y ordenados en carpetas legajadas, separadas por asuntos y acumulados dentro de cajas numeradas que se hallan ubicadas en estanterías, cuya información se encuentra almacenada con un orden consecutivo, independiente de la serie documental, es decir, en la numeración, aparece el total de cajas que componen el archivo –con el fin de conservar un orden archivístico-, y dentro de este total, según el volumen de la información, se tiene contenida dicha serie en determinado número de cajas. No obstante, la ordenación dentro de cada carpeta o expediente se hace de forma cronológica según la lógica del procedimiento que los produjo, de tal modo que, independientemente del asunto que se ordene, la primera carpeta de la serie se empieza a numerar con el número 1 (uno)<sup>14</sup>.

Como ya se mencionó y teniendo en cuenta que el proyecto de valoración documental está estimado para desarrollar en dos semestres académicos, se procederá a valorar las dos series documentales que, según los encargados de la sala de estudio, requieren principal intervención. Sin embargo, si en el proceso de valoración, se abordan las series documentales en menos tiempo del considerado, se procederá a continuar con otras series según indicaciones de los encargados.

Para desarrollo del proyecto y teniendo en cuenta que la tercera fase del proceso de organización documental, consiste en analizar y valorar las series documentales de un archivo, cuyo objetivo final es ofrecer instrumentos de descripción, consulta y control de la información contenida. En correlación se realizará la valoración histórica de las dos series mencionadas anteriormente.

### **1.5 Diagnóstico de la documentación a valorar:**

En el diagnóstico se realizó una mirada global de la información contenida en las diferentes series y se pudo evidenciar los siguientes tipos documentales: correspondencias enviada y recibida, prensa, fotocopias de artículos de prensa, comunicados de prensa, cartas de información administrativa, de gestión de las exposiciones, información

---

<sup>14</sup> Ibidem. Pág. 11.

relacionada con la exportación de obras de artistas colombianos, documentación para controlar el proceso de difusión de artistas y trámites administrativos para la exportación de obras artísticas, convocatorias para muestras artísticas, selección de obras, premiaciones, entre otros.

En este punto es propio describir un poco el tipo de información existente en cada una de las series que se abordarán.

- **Bienales de Creación Cerámica:** La información de las Bienales de Creación Cerámica se encuentra almacenada en dos cajas dentro de las cuales, reposan nueve carpetas con información diversa sobre: correspondencia recibida, fichas de inscripción, lista participantes, lista precios cerámicas, hojas de vida de los participantes, hojas de vida de los seleccionados, lista de ceramistas, lista de artistas, recortes de prensa, fotografías, entre otros; los años extremos de la documentación están entre 1992 y 1996.
  
- **Exposiciones:** La información de las exposiciones se encuentra almacenada en 15 cajas, compuestas por 110 carpetas distribuidas entre las cajas, y estas carpetas contienen documentos de exposiciones diferentes, entre los documentos existe información sobre: correspondencia enviada y recibida, presupuestos, lista de participantes, lista de propietarios de obras, avalúo de obras, constancia de entrega y recibo de obras, actas de reuniones, cronograma de actividades, plegables de presentación de la exposición, descripción del evento, fotografías, diapositivas, entre otros; y los años extremos de la documentación ordenada están entre los años 1977 y 1992.

Es oportuno aclarar que gran parte de la información fue suministrada por personal de la Sala de Estudio del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), teniendo en cuenta que facilitaron el inventario documental del archivo de la Sala de Estudio y un informe realizado con información fundamental sobre la organización del Archivo del MAMM<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Jorge Luis Sepúlveda, Jefe de la Sala de Estudio MAMM y Deisy Rojo Auxiliar de la Sala de Estudio del MAMM.

## **1.6 Valoración histórica:**

El archivo que reposa en la Sala de Estudio del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) tiene un valor patrimonial y cultural de suma importancia para la ciudad, por lo cual a partir de este escrito se pretende dar cuenta de algunos de los aspectos o temas más relevantes de su contenido. Para tal fin, se hace necesario identificar el valor que tienen las dos series documentales abordadas “Bienales de Creación Cerámica” y “Exposiciones” para así, desde la práctica histórica enmarcar la importancia que merece un acervo de semejante valor para la investigación del arte en la ciudad y el país.

Es así como se conforma el objetivo de esta valoración, que dio paso a la construcción de una propuesta que permitiera abordar la problemática planteada, sobre la necesidad de hacer uso del archivo del MAMM que, a partir de la documentación emitida en el pleno desarrollo de sus funciones, permite dar cuenta de su devenir histórico, como patrimonio cultural de nuestra sociedad.

De acuerdo con esto, se hace imperativo el contraste de fuentes primarias y bibliográficas que permitan aludir a una aproximación histórica, mediante la reconstrucción del contexto del periodo abordado, por medio de la consulta y contraste de fuentes, dado que, desde esa mirada minuciosa al pasado, se puede acceder a muchos de los momentos que han marcado la historia del MAMM durante su existencia. Sin embargo, se tomará como punto de partida la documentación emitida de las dos series documentales abordadas, de modo que quede en evidencia la importancia de dicha memoria histórica para nuestra cultura artística, a partir de la exploración de su pasado en los documentos y del valor que los investigadores del arte le pueden dar a este archivo, desde cualquier temática que pretendan abordar.

Por lo que se refiere a este trabajo se partirá de la valoración de las dos series documentales mencionadas en párrafos anteriores, de las cuales se pretende abordar los datos que fueron más relevantes para el investigador. De modo que, este trabajo justifica la necesidad de conocer el contenido de dichas series con el fin de destacar su importancia y demostrar mediante una leve descripción de su contenido el valor que en él reposa y enfatizar en la necesidad de participación de investigadores del arte, a partir de las maravillas que se pueden redescubrir a través de la consulta de dicho archivo.

Lo anterior se hizo posible con la ayuda de un inventario minucioso de ambas series documentales que permitió analizar su relevancia, documento por documento, a través de la generación de unos subtemas que permitieran dar cuenta del tipo de material recopilado; además de una especie de diario de campo en donde se hacía registro de los aspectos que para el investigador fueron más relevantes, que en suma, permitirían utilizar algunos de estos datos en la elaboración de una investigación histórica. Para tal fin, es imperativo hacer una breve descripción de las definiciones que dieron origen a la guía.

## **1.7 Definición áreas de la Guía:**

**Número de orden:** Es el número consecutivo que identifica cada registro en la base de datos de la Guía. Para la Guía de la base de datos de la serie documental “Bienales de creación de cerámica” se cuenta con 830 registros y para la serie documental “Exposiciones” se tienen 2.435 registros. Ese número le permite al usuario mantener un orden en la consulta, además que le permite discriminar entre una y otra serie.

**Código:** Este campo permite al usuario conocer la ubicación física de los documentos que para este caso se encuentra ubicado en la ciudad de Medellín cuya dirección es: Ciudad del Río – Carrera 44 N° 19A-100, en el Archivo Central del Museo de Arte Moderno de Medellín, que fue denominado en la base de datos como AC-MAMM.

**Título o Nombre del Tomo:** Es el nombre que identifica cada uno de los fondos o de las series documentales, es decir, denomina la unidad de descripción. La base de datos de la Guía de “Bienales de creación cerámica” consta de una serie documental dividida en 9 carpetas designadas MAMM BIC 1, MAMM BIC 2, MAMM BIC 3... y MAMM BIC 9; por su parte la Guía de la serie documental “Exposiciones” consta de 110 carpetas nombradas MAMM EXP 1, MAMM EXP 2, MAMM EXP 3... y MAMM EXP 110. (Ver de base de datos en Excel anexa).

**Código carpeta:** Corresponde al número asignado por el archivo, identifica cada uno de los tomos y legajos en la estantería, en las gavetas o en las cajas. Este número es fundamental en la base de datos como instrumento de consulta para localizar el tomo o

legajo en el depósito de archivo. En tal sentido los códigos de carpeta utilizados para la serie documental “Bienales de creación cerámica” se encuentran como 8025, 8026, 8027...y 8033; la Guía de la serie documental “Exposiciones” podrá ser ubicada bajo los códigos 8301; 8302; 8303...y 8410.

**Época:** Corresponde al periodo de tiempo en que fue realizado el documento, que para nuestro caso al ser una época tan reciente será denominado **Siglo XX**.

**Fondo o serie documental:** Exposiciones

**Entidad productora:** MAMM

**Sección:** Arte

**Tipo o unidad documental:** Aquí se determina el nombre de cada una de las exposiciones registradas en la serie documental “Exposiciones”. Entre las que destacan: Exposición década de los setenta; conciertos; eventos MAMM; Exposición "Eduardo Ramírez Villamizar"; Exposición 50 años de pintura y escultura en Colombia; proyecto exposición el MAMM sobre la ciudad; Exposición Arte Contemporáneo Colombiano: “La pintura después de Botero”; Exposición Arquitectura Moderna en Medellín, Edificios públicos y especializados...; Exposición El Grabado en Antioquia; Exposición Itinerantes MAMM 1993: "CUATRO TEMAS EN LA OBRA DE DÉBORA ARANGO"; 5 periodos de arte moderno en Antioquia; “Exposición Homenaje a los Fundadores - 20a años de Fundación del MAMM”; Exposición Pedro Nel Gómez Arquitecto Urbanista; Exposición Pedro Nel Gómez Cartones; Exposición Foto Fiesta: Fotografía Contemporánea Colombia; entre muchas otras exposiciones.

**Fecha inicial y fecha final:** Son campos esenciales en la guía porque dan cuenta del periodo en el que se encuentra la documentación de un tomo o legajo; esta información permitió establecer las fechas iniciales y finales de los fondos y series documentales del MAMM siglo XX; además permitió determinar vacíos de información.

**Asunto:** Para el asunto se ingresó un nombre que describiera la unidad documental, es decir, si era una invitación a alguna de las exposiciones, este campo era denominado Invitación; si era el presupuesto que se necesitaba para el desarrollo de una de las ya mencionadas, se denominaba presupuesto; lo mismo si era un artículo de prensa, un acta de reunión; una autorización; cotización o avalúo; entre otros aspectos.

**Descripción:** Como su nombre lo indica, en este campo se hacía una breve descripción de la información contenida en el documento, si era una hoja de vida, se

ingresaba: “Hoja de vida de los artistas invitados, con descripción de éstos, obras, premios y distinciones, publicaciones, entre otros... Además, se indicaba si adjuntaba imágenes y ficha técnica con descripción de la obra...” entre otros aspectos.

Del mismo modo el Museo en pro de su vocación de difundir el arte en la ciudad solicitaba el préstamo de algunas obras para ser exhibidas en sus instalaciones o, por el contrario, prestaba las que eran de su propiedad para ser exhibidas en otras instituciones.

**Procedencia Institucional:** Se refiere a la entidad productora de la serie documental. En la Guía se estableció al MAMM como principal entidad productora; sin embargo, para el desarrollo de sus actividades como las exposiciones analizadas, se hacía necesario sostener correspondencia con otros museos; patrocinadores y colaboradores a nivel general. Como se aprecia en el ejemplo, esta serie documental “Exposiciones” tiene documentación producida por varias entidades en tanto que debía garantizar las pautas necesarias para la adecuada gestión de estas. (Ver base de datos anexa).

**Descripción informativa:** Se refiere a los asuntos de que tratan los documentos de cada tomo y carpeta. Cada uno de los registros contiene múltiples temas referidos a lo administrativo, económico, social, educativo y cultural entre los aspectos más destacados en el arte; entre otros asuntos propios de las funciones de cada entidad o dependencia del MAMM. Temas de instituciones públicas y privadas y de todos los involucrados con el crecimiento de esta entidad cultural con miras a expandir y difundir el arte moderno en la sociedad, a nivel local, regional, nacional e internacional.

**Lugares:** Sitios o lugares a que se refiere la documentación. En la guía se determinaron diferentes lugares de Antioquia, Colombia y dos continentes. (Ver base de datos anexa).

**Volumen:** La documentación de la época Siglo XX se encuentra en diferentes unidades de instalación: documentos en cajas debidamente encarpados o sueltos dentro de la carpeta, conservados en estas por el tamaño. La mayoría de los documentos analizados y registrados se encuentran en carpetas codificadas.

**Ordenación:** En la guía se encontró que los documentos presentan una ordenación cronológica, que pretende garantizar el orden de la producción de estos.

**Temas:** Al analizar la información se determinaron otros títulos o temas de los documentos de una misma serie. Este campo no se registró en la base de datos sino en cada una de las fichas de las series. (Ver Guía fichas).

**Receptor y/o artista:** Este campo contiene el nombre del artista del que se esté tratando o del emisor de la correspondencia a la que había lugar para efectos del desarrollo de las diferentes exposiciones llevadas a cabo con el fin de dar a conocer el arte moderno en Medellín y el mundo.

**Emisor:** Descripción de la persona que emitía los diferentes comunicados.

**Institución o empresa emisora:** Este campo contiene el nombre de la empresa que emitía el comunicado, para efectos de analizar cuáles eran las empresas más relevantes a la hora de difundir el arte moderno.

**Soporte:** La información contenida en las carpetas, en su mayoría se encuentra compuesta por documentos (papel), diapositivas (de época, como pequeños negativos de las obras de los artistas), imágenes tipo fotografía, aunque también pancartas grandes y pequeñas según el medio de difusión.

**Tomo o caja:** Es necesario mencionar que la organización del AC-MAMM está distribuida en cajas debidamente marcadas que, según la serie documental, describe el número de cajas y carpetas correspondientes a esta.

**Número de documento y folio:** Cada uno de los documentos se encuentran debidamente marcados y foliados, lo que permite al usuario acceder a la información con tan solo saber el número de caja, carpeta y folio que desea consultar.

**Observaciones:** En este apartado se pueden apreciar consideraciones relevantes de algunos de los documentos, que permiten obtener una mayor apreciación de estos.

**Estado de conservación:** En la base de datos se registró el estado en que se encuentra cada carpeta o documento. Esta información permitirá a la Sala de Estudio del MAMM realizar un inventario de los documentos que requieren un proceso de restauración, de primeros auxilios o recuperación.

## 1.8 Marco conceptual y metodológico:

En el siglo XIX, los archivos desarrollaron una importante función de servicio a la sociedad y al desarrollo de la disciplina histórica, y la Archivística buscó nuevas teorías encaminadas a conseguir que el archivo prestase el mejor servicio a sus destinatarios. Según Concepción Mendo, así nace el principio fundamental de la disciplina archivística, conocido como *el principio de procedencia o de respeto de los fondos*, que viene a ser el respeto por el orden natural en que se han producido los documentos por la institución que los ha generado, lo que permite conocer su evolución histórica. “A partir de ese momento la Archivística, en tanto que auxiliar de la Historia, centró su atención en la descripción, en la elaboración de instrumentos heurísticos que permitieran al historiador encontrar fácilmente la información. Comenzaron a proliferar colecciones diplomáticas, guías, inventarios, catálogos e índices”<sup>16</sup>.

De acuerdo a lo antepuesto, el proceso de descripción y valoración al que nos enfrentamos, requiere de una metodología específica producto de una aproximación interdisciplinar entre la historia y la archivística, dado que son los historiadores quienes pueden argumentar la importancia de un documento para la investigación histórica y los archivistas brindan las herramientas necesarias para que el historiador lleve a cabo todo el proceso de descripción y sistematización de la información que sería objeto de análisis. De modo que, se hace indispensable contar con bibliografía adecuada que otorgue las herramientas metodológicas y analíticas de descripción documental. Conforme a lo anterior, el historiador debe hacer uso de conceptos propios de disciplinas como la Archivística para el desarrollo del proceso de valoración, así se abordará como principal concepto: la doble acepción para el término **Archivo/archivo**, como institución y como contenido, y de ahí se deriva la necesidad de comprender conceptos como fondos, guías, catálogos, inventario y valoración documental, entre otros.

Los anteriores conceptos y teorías son necesarios para tener en cuenta al iniciar cualquier proceso de ordenación o inventario de un fondo, y más, si se tiene en cuenta que la calidad del trabajo de valoración, por parte del historiador –en este caso- se basa

---

<sup>16</sup> Concepción, Mendo Cardona, “Los archivos y la archivística: evolución histórica y actualidad”, *Manual de Archivística*, Ruiz Rodríguez, Antonio Ángel (editor), Madrid, Editorial Síntesis, 1995. Pág. 30

en el respeto por la archivística y las leyes sobre archivos que esto demanda.

José Ramón Cruz Mundet, autor sobre teoría archivística, al analizar el concepto de **archivo** lo concreta como parte del patrimonio documental. Concepto que a su vez ha sido desarrollado en la ley 594 del año 2000, entendiéndolo como tal: “el conjunto de documentos conservados por su valor histórico y cultural”<sup>17</sup>.

Antonia Heredia, en concordancia con las definiciones que identifican al archivo con el fondo documental, y después de comprobado el uso arbitrario (para ella) de la grafía a la hora de utilizar el término archivo, propone las siguientes definiciones:

- 1) **Archivo**: la institución que conserva trata y sirve los documentos de archivo que guarda;
- 2) **archivo**: contenido documental del Archivo, identificado con todos los documentos conservados en él, ya sea solo un fondo, y en su caso una fracción de fondo, o varios, y/o, alguna o varias colecciones;
- 3) **fondo documental**: conjunto orgánico de documentos procedente de una institución, colectivo o persona, testimonio y prueba de su respectiva gestión<sup>18</sup>.

A la manera de Heredia se define el concepto de **Archivo** (con la grafía en mayúscula) como institución y el **archivo** (con minúscula) para el contenido documental. Desarrollando más hondamente sus conceptos manifiesta que:

Los documentos de archivo se producen naturalmente, inevitablemente, como testimonio y como prueba de la gestión de una Institución, familia o persona y por acumulación van formando el fondo documental, que en algunos casos constituirá el contenido documental del Archivo de la referida Institución. No hablamos para ellos sino de nacimiento o producción/formación. En todo caso, el archivo en su acepción de contenido documental ya esté constituido por uno o varios fondos e incluso por alguna/s colecciones, se va formando a partir de una sucesión de ingresos regulares o extraordinarios.

Por el contrario, el Archivo como institución hay que crearlo, regularlo. Es bastante habitual que la creación del Archivo tenga lugar después de iniciada la formación del archivo. A veces este retraso dificultará su funcionamiento. La creación del Archivo exige un documento expreso que lo atestigüe. Si el nacimiento de los documentos y su constitución en un fondo documental no están determinados por ninguna orden, el Archivo, sí<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> José Ramón, Cruz Mundet. *Manual de archivística*, 6a ed. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005. Pág. 90.

<sup>18</sup> Antonia, Heredia Herrera. *¿Qué es un archivo?* España: Ediciones Trea, S. L., 2007. Pág. 30.

<sup>19</sup> Antonia, Heredia Herrera. *¿Qué es un archivo?* España: Ediciones Trea, S. L., 2007. Pág. 23.

Heredia a partir de una expresión significativa adoptada de sus colegas peruanos define que **Archivo = documentos + organización + servicio**, con lo que dejan en evidencia que:

Archivo es uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para las persona o institución que los produce, para los ciudadanos y para servir de fuentes de historia” la formación, la investigación y la cultura<sup>20</sup>.

La palabra Archivo, puede ser entendida como la institución donde reposa el contenido documental, que vienen a ser los archivos, fondos o series documentales, estos últimos pueden nacer de manera natural, sin necesidad de pertenecer a un Archivo, muy por el contrario, no puede haber un Archivo sin archivo.

Más si entendemos que un archivo se va creando de forma natural, por la simple necesidad de documentar acciones institucionales o privadas que, con el tiempo adquiere importancia, y requiere la creación de un Archivo para custodia y difusión de su contenido. Es como cobra valor histórico, dado que son la fuente primaria para la Historia y los que permiten la difusión del conocimiento intentando interpretar qué fue lo que realmente pasó.

Al definir el concepto de archivo, se hace necesario definir a la vez el de **fondo**, comprendido a partir de un conjunto de documentos que genera una entidad o persona en el tiempo. El Archivo General de la Nación, define al fondo como “la totalidad de las series documentales de la misma procedencia o parte de un archivo que es objeto de conservación institucional formada por el mismo archivo, una institución o persona”<sup>21</sup>.

Para Arlette Farge, un archivo se divide en fondos, y **fondo** “es el nombre que se le da a los conjuntos de documentos, bien sea homogéneos por la naturaleza de las piezas que contienen, o encuadrados juntos únicamente por el hecho de haber sido donados o legados por un particular que los poseía”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Ibídem. Págs. 27-28.

<sup>21</sup> Congreso Nacional. Ley 594 de 2000: *Ley general de Archivos*. Bogotá, Imprenta Nacional, 2000.

<sup>22</sup> Arlette, Farge. *La atracción del archivo*. Valencia: Traducción de Anna Montero Bosch - ALfons el Magnánim, 1991. Pág. 9.

En el ejercicio de diagnosticar e inventariar el acervo documental de un Archivo, es necesario realizar una **descripción**, cuyo término se refiere al análisis realizado sobre los fondos y documentos. Para Antonia Heredia se trata de sintetizar y condensar la información que se encuentra en la documentación para poder ofrecerla a los investigadores. La descripción documental es el resultado de un trabajo riguroso de ordenación de la información contenida en el fondo<sup>23</sup>.

Antonia Heredia en su libro *Manual de instrumentos de descripción documental*<sup>24</sup>, define algunos instrumentos de descripción que se deben tener en cuenta al momento de valorar:

**Guías:** La guía, como su propio nombre lo indica, tiene la misión específica de orientar, haciendo valoraciones globales y destacando lo más importante. No descendiendo a particularizaciones, sino que de una manera general señala características, establece relaciones, aporta bibliografía, puntualiza la historia de los organismos productores, señala la génesis documental y las interrelaciones entre las series y las secciones.

A. Heredia citando a Schellenberg y sus objetivos, atribuye a las guías Generales y Especiales:

- 1) Proporcionar información general de todo el fondo o de uno o más depósitos.
- 2) Proporcionar información específica sobre cada uno de los grupos documentales (secciones o series).

**Guía general:** En esta, se hace indispensable centrar la información sobre el archivo o archivos en cuestión, partiendo por indagar su creación, vicisitudes, edificio, dependencias, personal, servicios que presta; además, sobre la historia de la institución o instituciones cuyos fondos se acojan en esos depósitos; enumeración sistemática de los fondos en general, de sus secciones, con indicación del volumen de unidades y fechas límite; modificación en los fondos por cesiones o compras; relación bibliográfica sobre el archivo y, sobre todo, relación completa de los instrumentos de descripción sobre dichos fondos.

---

<sup>23</sup> Antonia, Heredia Herrera. *Archivística general: Teoría y práctica*, 7a ed. Sevilla, Diputación Provincial, 1995. Pp. 297-315.

<sup>24</sup> Antonia, Heredia Herrera. *Manual de instrumentos de Descripción Documental*. Sevilla: Publicaciones de la EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA., 1982.

**Guía especial:** En esta, los datos sobre el archivo se reducen: se presta más atención a la historia de la institución productora de los documentos integrantes de una sección específica y de sus series, insistiendo en las funciones y actividades que aquella que van a dar origen a las series documentales.

Se desciende hasta particularizar la génesis de los documentos, a su organización y a las notas peculiares de cada serie que informan al investigador sobre los datos generales que pueda encontrar en ellas; se trata de establecer las relaciones de unas series con otras, tras una tarea de reclasificación precisa en muchas ocasiones, tratando de facilitar al historiador el camino de la investigación, la bibliografía y sobre todo un índice general si se hace más preciso<sup>25</sup>.

**Inventarios:** Se puede generar una confusión a la hora de precisar los instrumentos de descripción, pero donde se hace más evidente es entre los inventarios y los catálogos. Cuando se cataloga, se describe pormenorizando documento por documento, cuando se inventaría se describe globalmente una serie documental sin descender a la particularización. De aquí que la cualidad de “analítico” sea intrínseca al concepto de catálogo, y la de “somero” en cuanto a cualidad esencial, convenga al inventario. Refiriéndonos al **catálogo** se debe aclarar que puede tener muchos niveles en cuanto a la especificación de datos. Los hay que describen el documento principal y mencionan la existencia de anejos, o los particularizan sin describirlos, aunque también los hay que detallan con igual pormenorización el documento principal y los anejos<sup>26</sup>.

Conforme a lo anterior, para la función de valoración que se propone en este proyecto, se tomará como base la información específica de las series seleccionadas y partir de ésta, se podrá ofrecer la documentación como fuente para la investigación histórica.<sup>27</sup> De modo que, la descripción y valoración de los documentos se pretende hacer de forma global y no particular; con el fin de dar a los investigadores una visión general de los archivos, más que una información detallada sobre su contenido, por tal motivo, no se hará una descripción a tal detalle que se convierta en una transcripción del documento. Así nuestro ejercicio de valoración histórica servirá de fuente primaria para la construcción cultural y de la memoria de una sociedad, a partir de la investigación.

---

<sup>25</sup> Antonia, Heredia. *Manual de instrumentos de descripción...* Pág. 24-26.

<sup>26</sup> *Ibidem*. Pág. 28.

<sup>27</sup> Antonia, Heredia. *Manual de instrumentos de descripción...* Pág. 29.

Metodológicamente hablando, a la hora de implementar la organización de archivos, debemos tener en cuenta que la información contenida en ellos hace parte del patrimonio cultural nacional, que de una u otra forma aportan a la construcción de identidad y de memoria histórica. Los documentos del acervo del MAMM contienen información cualitativa y cuantitativa, que permiten saber de forma detallada como se dio a conocer el Museo de Arte Moderno de Medellín en una sociedad que hasta el momento de su creación tenía otras inclinaciones artísticas.

Para la organización del fondo documental, será necesario la aplicación de procesos archivísticos, que estarán realizados a partir de los parámetros establecidos por el Archivo General de la Nación y la Ley 594 de 2000, Ley General de Archivos, tales como: el diagnóstico, la descripción y la valoración.

Cabe insistir que el objeto de este trabajo de grado es la valoración documental, como fundamento indispensable para la investigación histórica, a partir del establecimiento de líneas temáticas. Este ejercicio de valoración permitirá establecer los posibles asuntos y temas que la documentación de las diferentes series que serán abordadas –según criterio del personal de la Sala de Estudio- ofrece a los investigadores. Este proceso dará a conocer también la importancia del acervo documental para la historia del arte y la cultura.

Por último, se realizará un ensayo monográfico como resultado del proceso de valoración, que servirá de ejemplo para mostrar la importancia del archivo como fuente para la investigación histórica. Y más si se tiene en cuenta la importancia que adquiere un Archivo, se manifiesta en la medida que el investigador y demás usuarios hagan un uso adecuado de la información, puesto que el Archivo es la existencia de la vida social en el pasado, y en este caso particular, permite dar cuenta de las vicisitudes por las que tuvieron que pasar los artistas de la época, para dejar en evidencia sus nuevas muestras de arte.

## **Capítulo 2 Valoración histórica de las series documentales “Bienales de Creación Cerámica” y “Exposiciones”, del Archivo del Museo de Arte Moderno de Medellín:**

En este apartado, es indispensable describir los aspectos más relevantes que a juicio del investigador, pueden ser producto de la valoración histórica de las dos series documentales abordadas. De modo que permita tener un contexto medianamente histórico, social y cultural del arte como construcción social a nivel local, regional y nacional.

### **2.1 Valoración serie documental Bienales de Creación Cerámica:**

La serie documental Bienales de Creación de Cerámica se encuentra ubicada en la Sala de Estudio del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), con código AC-MAMM (Archivo Central- MAMM); consta de nueve carpetas denominadas Bienales de creación de cerámica MAMM BIC 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; que al mismo tiempo contienen en su interior una serie de carpetas organizadas con los códigos 8025, 8026, 8027, 8028, 8029, 8030, 8031, 8032, y 8033 respectivamente; adicionalmente, cada carpeta tiene un número aproximado de 200 folios.

Del fondo anteriormente mencionado se hicieron 830 registros con información relacionada a un par de convocatorias realizadas por el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), bajo el patrocinio de Vajillas Corona. La entidad patrocinadora, estaba interesada en promover el arte en la ciudad a través de los artículos que se ponen en la mesa a la hora de comer, por tal razón se denominó a la convocatoria “Muestra Nacional de Creación Cerámica para la Mesa Servida”.

En ese ambiente de transición artística, en el que las tendencias tradicionales conservaban todavía su predominio y estaban representadas en las escuelas de arte y en las diversas instituciones culturales, surgió en Medellín la práctica de la cerámica artística como una alternativa a la que se vincularon muchos artistas jóvenes del momento. “Un antecedente importante de estas exposiciones de cerámica artística fue la que presentaron

Leonel Estrada y Alejandro Obregón en 1955, con el respaldo de la empresa Locería Colombiana; pero es en junio de 1960 cuando se organiza en el Museo Zea una gran exposición denominada “Cerámica Contemporánea”, en la que participan artistas de renombre regional y nacional, entre los que se encuentra, Débora Arango, Justo Arosemena, Leonel Estrada, Fernando Botero, Augusto Rivera, Roxana Mejía, Antonio Roda y Alejandro Obregón”<sup>28</sup>.

No obstante, pese al entusiasmo con que fue acogida la cerámica artística en esta región durante los años 50 y 60, no llegó a ser esta una opción importante en el arte moderno de Antioquia, por lo que no pudo trascender de lo puramente decorativo.

Sin embargo, el análisis de esta serie permite ver cómo ha variado la historia de la creación de la vajilla, sin perder de vista la utilidad básica que tiene de portar alimentos, como se puede evidenciar en el interés de los patrocinadores de la muestra en que dicho concurso vaya en pro de embellecer la mesa, que deje de ser un mero acto de comer o alimentarse y se convierta en un motivo de admiración y regocijo.

Es importante entonces la iniciativa que toma dicha entidad con el fin de mejorar la apariencia de sus productos y de incluir nuevos diseños para embellecer la mesa; se puede entender que antes de tal evento, las vajillas eran elementos de diseño plano que no tenía más que una función básica de servir de recipiente para los alimentos. No obstante, con el tiempo y quizá de la mano de la iniciativa de la Muestra de Creación Cerámica, esta producción tenía la idea de innovar, de llamar la atención de los usuarios, pues iba a dejar de ser una mesa común y cotidiana, para convertirse en un hermoso ritual a la hora de comer, en consideración a ello:

La compañía pretende no solo producir platos, pocillos y tazas, sino hacerlos funcionales y bellos, creando así un ambiente placentero para la mesa servida. Ahora la estética empieza a jugar un papel fundamental en el acabado del producto, de modo que se están vinculando creativos, artistas y diseñadores con el objetivo de crear productos vigorosos en lo que corresponde a la parte de diseño y decoración. Locería Colombiana es la primera sociedad cerámica industrial que se creó en el país. Y ahora quiere convertirse en una empresa que actúe como polo de desarrollo de la cultura cerámica<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes ; Museo de Antioquia, 2014. Pág. 20.

<sup>29</sup> AC-MAMM, Bienales de creación de cerámica MAMM BIC 1, código 8025. Siglo XX. Fol. 167r

En estos tiempos vemos vajillas decoradas, servilleteros, aceiteras, jarrones, floreros y un sinnúmero de elementos que nos son normales a la vista, sin embargo, no sabemos todo el proceso de construcción y cambio que pueden haber tenido a través del tiempo y la valoración de la serie “Bienales de Creación Cerámica” permiten reconocer este tipo de aspectos que hemos ido naturalizando.

El concurso constó de una convocatoria abierta al público, donde fueron invitados algunos artistas reconocidos y otros de poco reconocimiento que debieron mandar su hoja de vida con algunas fotografías de sus nuevos e innovadores diseños y en esta, debían señalar en cuál de las tres modalidades -que serán mencionadas en párrafos subsiguientes- del concurso querían participar, para posteriormente ser seleccionados por un jurado calificador que se encargaría de hacer la mejor selección.

La promoción de la Muestra se hizo a través de los diversos medios de difusión como es el caso del periódico *El Colombiano*, quien realizó un recorte de prensa sobre Arte y cerámica industrial de julio 23 de 1993. Donde se hace una pequeña reseña de la fundación de la compañía Locería Colombiana S. A., que para el 11 de agosto de 1993 cumplía 112 años de trabajar con la cerámica industrial en el municipio de Caldas. “La Muestra de Creación Cerámica para la Mesa Servida tuvo como proyecto dictar capacitaciones sobre tres proyectos iniciales: creación del centro cerámico, la Muestra nacional de la creación cerámica para la mesa servida y una corporación educativa”<sup>30</sup>. Locería Colombiana encontraba viable proyectar un saber cerámico para generar una actitud participativa. Para ello contaba:

Con un centro cerámico integrado por 20 microempresas de talleres que existen en Caldas, se les imparte capacitación técnica cerámica, manejo empresarial y mejoramiento personal. Todo lo anterior va encaminado a crear en un futuro un gran centro cerámico con museo, conferencias y asistencia técnica. Además, se pretende hacer cada año una feria nacional de la cerámica, acercando así dos mundos separados como la actividad cultural y la industrial (según Ramiro Restrepo entrevistado por *El Colombiano*)<sup>31</sup>.

Entre otros proyectos de la compañía estaba proponer, ante Secretaría de Educación, que la cerámica se introdujera como formación relacionada en el pensum de primaria como una asignatura, para ir creando desde la niñez la conciencia de su importancia en el desarrollo cultural de la comunidad.

---

<sup>30</sup> AC-MAMM, Bienales de creación de cerámica MAMM BIC 1, código 8025. Siglo XX. Fol. 167r

<sup>31</sup> AC-MAMM, Bienales de creación de cerámica MAMM BIC 1, código 8025. Siglo XX. Fol. 167r

Entre la divulgación de dicho evento se estableció la fecha entre el 11 de agosto y el 2 de septiembre de 1993 de modo que, Locería Colombiana realizaría la Muestra nacional de creación cerámica para la mesa servida, en asocio con el Museo de Arte Moderno de Medellín. El suceso tenía como propósito fomentar y difundir los valores plásticos aplicados a los objetos cerámicos que fueran utilizados cotidianamente en la mesa. Asimismo, pretendía estimular la investigación y la creatividad en lo que refería a estos objetos. Como incentivos decía que:

Un millón de pesos recibe cada uno de los ganadores en las tres modalidades que se dispusieron para la muestra que son: 1. Nuevos diseños formales para los objetos de uso común en la mesa como platos, pocillos, etc. 2. Nuevos objetos cerámicos para la mesa tales como centros de mesa, candelabros o porta servilletas. 3. Nuevos tipos de decoración para los diseños formales existentes en el mercado. Serían 60 participantes entre artistas, diseñadores y ceramistas, siendo unos invitados y otros seleccionados. La convocatoria fue hecha a nivel nacional por lo que había participantes de diversas ciudades como Bogotá, Medellín, Pasto, Báquira, Sogamoso, Popayán y Cali, entre otras. Muchos de los participantes enviaron originales propuestas que revolucionarían los diseños de esa época con relación a los objetos cerámicos que producía Locería Colombiana.

Para mejorar la propuesta y como actividades paralelas al evento fueron programado una serie de conferencias que se dictarían en el MAMM, además de un panel sobre la situación de la cerámica en el panorama del arte y el diseño contemporáneo en Colombia. Entre los temas de las conferencias fueron destacados: La cerámica como arte, La cerámica industrial y artesanal<sup>32</sup>.

En el contenido de la serie, también se encuentra una pequeña historia o reseña de la cerámica:

El 13 de agosto de 1881 se fundó por primera vez en el país una sociedad anónima. "LA COMPAÑÍA CERÁMICA ANTIOQUEÑA", su actividad sería la fabricación de loza bajo sus diversas denominaciones, formas y calidades, además de artículos de vidrio y alfarería en general. Caldas resultaba ser el sitio indicado para su construcción ya que el combustible para alimentar los hornos provenía de las minas de carbón de Amagá y Angelópolis, y el camino de herradura por donde se transportaba a Medellín cruzaba obligatoriamente esta población. Además, era de suponer que por allí, se instalarían los rieles del ferrocarril que en efecto llegó 27 años más tarde. En el año 1905 sucedieron casos importantes: Sus productos fueron conocidos a nivel nacional, su excelente calidad hizo meritoria la mención y condecoración con la medalla "**paz y trabajo**" otorgada en la Exposición Industrial de Bogotá el 15 de noviembre. Además, con el objetivo de agilizar y especializar la producción se acordó separar la fabricación de loza y vidrio en dos empresas independientes, nació entonces la VIDRIERA DE CALDAS, germen de la hoy conocida CRISTALERÍA PELDAR; al año siguiente cambió la razón social de la empresa denominada "Fábrica de loza de Caldas". En el año de 1922 la empresa cuenta con vetas propias de arcillas y minerales, su producción se ha multiplicado y abarca piezas de vajillería, materiales para la construcción y adobe refractario. Con 50 trabajadores sus productos cubren el mercado Nacional. Alrededor de 1930 las vetas empiezan a bajar por la crisis económica que afectó de manera importante

---

<sup>32</sup> AC-MAMM, Bienales de creación de cerámica MAMM BIC 1, código 8025. Siglo XX. Fol. 167r

a nivel mundial ya que en Colombia se agudizó con la situación Política vivida en ese año. La compañía quedó entonces a disposición de algunas entidades bancarias y se constituyó como una sociedad anónima cambiando su nombre por el de "LOCERÍA COLOMBIANA S. A."<sup>33</sup>... (continúa descripción en folio 95r).

De lo anterior podemos notar como a finales del siglo XIX se funda la primera fábrica de loza en Colombia y sin tener certeza del precio de venta de dichos artículos, a juzgar por la época, se puede deducir que eran muy pocos los hogares colombianos que contaban con los recursos suficientes para la compra de éstos, pero ¿en qué servían sus alimentos antes de la fundación de la Locería Colombiana, e incluso después de su fundación? Se supone que en vasijas de barro, madera y utensilios que provee la naturaleza, como las tazas de totumo, o “totumas”.

## **2.2 Valoración serie documental Exposiciones:**

La serie “Exposiciones” es de las más extensas y destacadas del archivo, ya que abarca una amplia gama de documentos que han sido generados por curadores, artistas, investigadores y personal del museo. Su contenido permite un conocimiento de primera mano sobre la historia del Museo, sus respectivas exposiciones, y, por extensión, sobre el arte moderno en Medellín, Antioquia y Colombia durante cuatro décadas<sup>34</sup>.

Se encuentra ubicado en la Sala de Estudio del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), con código AC-MAMM (Archivo Central- MAMM); consta de una serie de cajas denominadas Exposiciones MAMM EXP E-1, E-2, E-3, E-4, E-5, E-6, E-7, E-8, E-9, etc.; que al mismo tiempo contienen en su interior una serie de 110 carpetas organizadas con los códigos 8301, 8302, 8303, 8304, 8305, 8306, 8307, 8308, etc., respectivamente.

De la serie anteriormente mencionada se obtuvieron 2435 registros de 110 carpetas, relacionados con diversas exposiciones de artistas nacionales y extranjeros, con las que se pretende dar a conocer el arte moderno en Antioquia y en la Nación. Para tal

---

<sup>33</sup> AC-MAMM, Bienales de creación de cerámica MAMM BIC 4, código 8028. Siglo XX. Fol. 94r-95r.

<sup>34</sup> Tomado de: <http://saladeestudio.elmamm.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1894>. fecha 2019.04.10

fin, se valoraron diferentes exposiciones de diversos temas que permitieron un acercamiento entre el arte y el reconocimiento del público.

Entre las exposiciones más destacadas para el investigador se encuentran las siguientes:

### **2.2.1 Historia artistas años 60:**

En esta década, los artistas a nivel general empiezan a hacer cuestionamientos sobre los principios y fundamentos sobre los cuales se había regido el arte hasta dicho momento, de modo que:

El dibujo singularizó muchos y variados aspectos. Porque también diversidades de actividades marcaban hechos históricos. La violencia campesina y ciudadana fue un argumento cautivador, en mitad de una sociedad sostenida por el estado de sitio, el Frente Nacional, la represión y el incremento de acciones sindicales, estudiantiles, y guerrilleras. Se produce un héroe como Camilo Torres, que delinea tipificando sin falsedad, lugares de ansiedad y aspiración.

La Alianza para el progreso, el triunfo de la Revolución Cubana, el poder de la juventud y sus protestas, el reconocimiento de lo homologado y la banalidad, fueron datos esenciales que señalaron sendas defendibles<sup>35</sup>.

### **2.2.2 Exposición "Fotográfica Jorge Obando":**

El MAMM decidió organizar la exposición fotográfica del antioqueño Jorge Obando, entendiendo que se trataba de una Muestra que rebasaba los sobrados méritos artísticos del maestro Obando, y que constituía “una documentación esencial para la historia de la arquitectura, el vestuario, las fiestas, los personajes, los acontecimientos cívicos y las catástrofes de Medellín durante sesenta o más años del siglo XX”<sup>36</sup>.

Entre los hallazgos se encuentra que el Maestro Obando nació en Caramanta Antioquia el 29 de junio de 1882 y de forma autodidacta, fundó su estudio bajo el nombre "Gabinete artístico de Jorge Obando C.":

---

<sup>35</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 3, código 8303. Siglo XX. Fol. 54r-57r.

<sup>36</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 5, código 8305. Siglo XX. Fol. 1r-15r.

La utilización por primera vez en nuestro medio de Cámara de tipo Circus, que permitían la posibilidad de captar ángulos espectaculares, hizo de su trabajo un especial documento de la actividad social de Medellín de su época. El registro de los grandes eventos de la ciudad en el campo político como la recepción a Jorge E. Gaitán en 1940 o la conferencia Panamericana de abril de 1948 en Bogotá, son posibles gracias a su trabajo.

Su obra como reportero gráfico en la tragedia de Salvita en 1923 o la de Carlos Gardel en 1935, su presencia en las huelgas de Coltejer o de los ferroviarios y choferes de los treinta, resultan un testimonio irremplazable.

Los enormes negativos que hoy se conservan de eventos como los funerales de Monseñor Caycedo, Carlos E. Restrepo, Olaya Herrera o Tomás Carrasquilla, la Inauguración del Campo de Aviación y del Hospital San Vicente de Paul, hacen imprescindible su trabajo en cualquier intento de detectar una apreciación visual y plástica del Medellín de la primera mitad del siglo<sup>37</sup>.

### **2.2.3 Proyecto Exposición “El MAMM SOBRE LA CIUDAD”:**

El MAMM, desde su fundación ha tenido entre sus propósitos permanecer al lado de los grandes acontecimientos artísticos y urbanísticos y de todo aquello que signifique una cultura viva y dinámica, es por ello que al cumplir sus tres años de vida quiso convertirse en centro de discusión de los grandes proyectos en proceso de realización que estaban cambiando el aspecto físico de la ciudad y naturalmente la vida de sus habitantes. Por lo anterior buscó relacionar a la ciudadanía con los diversos proyectos que se estaban llevando a cabo<sup>38</sup>, se mencionarán algunos de los más significativos:

**Un Nuevo Espacio Urbano:** ¿Cómo no situarse en medio de la ciudad que está creándose a sí misma? ¿No está acaso en las calles y los barrios y en los parques, los colores y en la música que van definiendo lo que es realmente una nueva realidad estética? Al entenderlo así el MAMM no hace más que reconocer lo que objetivamente está sucediendo a todos los niveles sociales, donde ya la palabra cultura adquiere una connotación diferente, ¿No es esta la verdadera actitud de vanguardia?. Dispersa y antigua a veces, la imagen de la ciudad se nos escapa y por eso hemos entendido que lo fundamental es hacer posible esta imagen en la cual se reconoce la ciudad<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 5, código 8305. Siglo XX. Fol. 1r-15r.

<sup>38</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 7, código 8307. Siglo XX. Fol. 1r-269r.

<sup>39</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 7, código 8307. Siglo XX. Fol. 1r-5r.

El 22 de abril de 1983 el MAMM cumpliría sus tres años de funcionamiento y para celebrar esta efeméride se organizó un evento para mostrar a la ciudadanía los grandes proyectos que estaban siendo aprobados y en proceso de realización que en una u otra manera estaban cambiando la vida urbana, entre estos estaban:

El Tren Metropolitano; el Aeropuerto; los planes de vivienda del C. T. I.; del B. C. H., la Terminal de Transporte, el Planetario, etc. Al mismo tiempo el Museo convocaría a los artistas plásticos a trabajar sobre el tema "La vida en la Ciudad" para mostrar estos trabajos conjuntamente con lo anterior.

Por las razones arriba enunciadas se comunicaron con diversas entidades para solicitarles su participación y la colaboración en la obtención de material y de información que pudieran suministrar a nivel de maquetas, planos urbanos, etc. sobre: los planes de vivienda de Ciudad Niquía y Altos de Niquía<sup>40</sup>.

De modo que, pedía información puntual sobre: el Plan Vial, el Saneamiento del Rio Medellín; el Basurero; la reubicación de los tugurianos del barrio Fidel Castro; la Alpujarra y la Terminal de Transportes; el Nuevo Aeropuerto José María Córdoba de Rionegro y el Túnel que agilizaría el flujo hacia dicho sitio; los Hornos crematorios; las Plazas Satélites; el basurero y otros programas de la Empresas Varias de Medellín; Planes Hidroeléctricos y de acueductos y otros programas de las Empresas Públicas de Medellín; los planes de remodelación de San Antonio; el Tren Metropolitano; El Planetario; los Altos de Ciudad Niquía; entre otros.

Lo anterior permite notar el interés que tenía el MAMM, en que la sociedad conociera un poco los proyectos modernizadores que se estaban llevando a cabo para el beneficio social, y también pretendía que la ciudadanía en general tuviera mayor conocimiento e interés por este tipo de propósitos, es por esto que buscaban la exposición de estos proyectos en maquetas a pequeña escala, para que la gente fuera reconociendo y adoptando tales mejoras.

El 28 de abril de 1983, el MAMM fue centro de una de las más importantes exposiciones urbanísticas y plásticas de aquella época: se trató de una obra titulada "**El MAMM sobre la Ciudad**", y en ella se presentarían los grandes proyectos en vía de realización, que cambiarían tanto el aspecto físico como la vida de la ciudad, la visión que poseían los artistas plásticos sobre ésta y se realizarían una serie de conferencias para polemizar acerca de dichos proyectos.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 7, código 8307. Siglo XX. Fol. 12r.

<sup>41</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 7, código 8307. Siglo XX. Fol. 12r.

## **2.2.4 Exposición John Castles obra en proceso:**

Con esta exposición el MAMM realizaría uno de los proyectos básicos más interesantes desde su fundación: “Ser un Museo vivo, alerta, que organiza y pone en contacto al público con el proceso de la obra de un artista joven de importancia, como es el caso del escultor John Castles”<sup>42</sup>. Al mostrar la evolución que desde un principio tuvieron sus esculturas, sus influencias pasadas y actuales (de la década del 80), quería relevar muy especialmente sus nuevos intereses y derroteros. Se anularía de paso la idea de exposición retrospectiva y se cambiaría por otra que definía más claramente su propósito: “OBRA EN PROCESO”. Recurría de esta manera más a la vivencia actual que al recuerdo, para que de este modo se participara generosamente con el artista en el camino que debía seguir en la producción de su obra.

## **2.2.5 Exposición Medellín en el MAMM 1983, 1984, 1985 y 1986:**

Como propuesta para tal exhibición, el MAMM consideró entre los eventos más importantes que se registraron en la ciudad en año 1983: el desalojo masivo del sector de Guayaquil, ocasionado por la ocupación de la nueva plaza minorista; la Terminal de Transporte y el Cierre del Basurero Municipal, entre otros.

Como hecho colectivo transitorio de aquella época se había dado la suspensión de servicio de acueducto, afectando notablemente a la comunidad. Así para el MAMM estos eventos se podrían documentar así:

- “Registro fotográfico y videos de las Empresas Varias (Cierre del basurero, desalojo de Guayaquil y ocupación de la Plaza), material actualmente en manos del Doctor Carlos Ignacio Restrepo Arbeláez.
- Videos de Francisco Espinal (Ocupación de la plaza Minorista y daño del acueducto)
- Documentación fotográfica actual sobre el basurero, estado actual del sector de Guayaquil, Terminal de Transporte.
- Primeras páginas de la prensa reportado los hechos ya mencionados”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 8, código 8308. Siglo XX. Fol. 1r-5r

<sup>43</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 11, código 8311. Siglo XX. Fol. 1r-111r.

## 2.2.6 Exposición Historia de la Fotografía en Colombia:

Entre las exhibiciones propuestas en el área de arquitectura para el Museo de Arte Moderno de Medellín se destacan:

“LA CASA EN COLOMBIA”: sería una muestra basada en el registro fotográfico y los planos de unas 40 casas de distintas regiones del país y pertenecientes a diferentes épocas, con el objetivo fundamental de mostrar la casa como un pequeño universo cultural.

De otra parte, la Historia de la Fotografía en Colombia sería una Muestra que estaría presentando el Museo de Arte Moderno de Bogotá, constituía un atractivo programa de vacaciones para todos los estudiantes que comenzaban a disfrutar del descanso de fin de año. “La exposición constituía un total de 2.300 fotografías realizadas entre 1842 y 1953, y creaba una oportunidad única de poder apreciar la Historia de Colombia en fotografías, en imágenes de innegable interés para todos los colombianos”<sup>44</sup>. La muestra estaba pensada para estudiantes en particular, bien fueran de primaria, secundaria o universidad, el contacto directo con las fotografías de personajes y acontecimientos que han marcado el desarrollo del país, precisamente para contribuir a la mejor comprensión de nuestro pasado y a la valoración de nuestra cultura.

La muestra representa un logro museográfico sin precedentes en nuestro medio y gracias al cual se podrán apreciar por primera vez acontecimientos y sucesos que han marcado nuestro desarrollo, sobre algunos de los cuales sólo era conocida hasta el momento la información oral y escrita: los retratos al daguerrotipo, el temprano registro de costumbres y catástrofes, los incidentes políticos, las labores campesinas y el desarrollo urbano y arquitectónico de las ciudades, son aspectos que encierran la vida del país y que contribuyen en forma definitiva a la identificación de nuestro pasado y a la valoración de nuestra cultura<sup>45</sup>.

La exposición fue organizada por Eduardo Serrano, crítico de arte y entonces Curador del Museo de Arte Moderno, a quien:

Se deben otros logros museográficos como las exposiciones paisaje 1900-1975 y Arte y Política, las cuales fueron presentadas en la misma entidad, y como la última Biental de Medellín cuya selección y montaje fueron ampliamente elogiados internacionalmente: Al tiempo con la exposición, el Museo hará la presentación del libro Historia de la Fotografía en Colombia, en el cual traza Serrano, a través de 330 páginas de un

---

<sup>44</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 14, código 8314. Siglo XX. Fol. 8r-14r.

<sup>45</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 14, código 8314. Siglo XX. Fol. 8r-14r.

concienzudo texto y de 600 ilustraciones a todo color, el desarrollo del medio fotográfico desde su arribo en 1840<sup>46</sup>.

El libro y la exposición para Serrano, fueron organizados teniendo en cuenta tanto el valor objetivo como el valor subjetivo de las imágenes. Es decir, en la selección del material contaron por igual el potencial documental del medio fotográfico y el aporte ético y estético de los fotógrafos, abrigando dos variantes principales del trabajo con la cámara y revelando en ambos campos en buen número de obras de incuestionable interés para la historia.

La exposición, ofrecía excepcional información sobre la historia del país. Se procuraba que en ella se pudieran apreciar, con la contundencia de la imagen visual, un sinfín de episodios y acontecimientos tales como *“las guerras civiles, los golpes de estado y las catástrofes, sobre los cuales sólo se conocía la información oral y escrita. Pueden también apreciarse los cambios en modas y costumbres, la transformación arquitectónica y urbana, la importancia que han revestido siempre las distintas manifestaciones de progreso, y el desarrollo de la reportería gráfica y de otras especializaciones del trabajo con la cámara”*<sup>47</sup>...

Dado el éxito obtenido, la exposición *Historia de la Fotografía en Colombia* iniciaría un recorrido por distintas ciudades del país a comienzos del año 1985. Sus imágenes serían las primeras que ingresarán al Archivo Nacional de Fotografía que se había creado en el Museo de Arte Moderno con el fin de prestar un servicio a las distintas disciplinas que requirieran de este tipo de registros en sus investigaciones y proyectos.

La Muestra, marca *“un reconocimiento histórico a partir de las vivencias de cientos y miles de colombianos registrados en el lente de la cámara de este importante fotógrafo, además se pueden reconocer los cambios arquitectónicos y culturales que ha sufrido nuestra nación, de modo que puede ser un interesante ejercicio, el validar los cambios históricos de nuestra Nación a partir de una exposición de semejante envergadura”*<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 14, código 8314. Siglo XX. Fol. 8r-14r.

<sup>47</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 14, código 8314. Siglo XX. Fol. 12r.

<sup>48</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 14, código 8314. Siglo XX. Fol. 18r.

### **2.2.7 Exposición Arte Contemporáneo Colombiano: “La pintura después de Botero”:**

Se pretendía para el primer trimestre de 1986, formalizar la propuesta de realizar una exhibición denominada "*La pintura después de Botero*". Esta exposición de carácter histórico pretendía recoger a través de 70 obras, los artistas más representativos de la pintura colombiana y mostrar la ruptura que se efectuó en nuestro país para la década del 80.

Esta exposición procuraba mostrar una visión histórica de las rupturas que los pintores colombianos habían realizado después de Botero. Para ello serían recogidas 70 obras de los artistas más representativos, entre ellos: Arango, Débora; Barrios, Álvaro; Mejía, Norman; González, Beatriz; Granada, Carlos; Caballero, Luis; Jaramillo, María de la Paz; Ángel, Félix; Góngora, Leonel; Cárdenas, Santiago; Ramírez, Saturnino; Vélez, Marta Elena<sup>49</sup>.

### **2.2.8 Exposición El Grabado en Antioquia:**

En esta muestra se destaca un artículo de prensa de *El Mundo* "LA INTIMA NECESIDAD DE EXPRESAR - EL GRABADO EN ANTIOQUIA" Una exposición en la que es posible reconocer el valor de una técnica artística en la creación de una cultura visual en Antioquia, donde "*Superada la crisis de los años treinta, la industria editorial antioqueña entró de lleno en la utilización de nuevas técnicas de reproducción gráfica... Pedro Nel Gómez (1899-1984) constituye el antecedente en Antioquia de la adopción del grabado como un medio idóneo e independiente de la ilustración, para la expresión artística en el siglo XX*"<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 18, código 8318. Siglo XX. Fol. 1r.

<sup>50</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 38, código 8338. Siglo XX. Fol. 33r.

## 2.2.9 Exposición Itinerante Gerardo Rueda en Colombia:

En un artículo de prensa haciendo alusión al Museo de Arte Moderno de Medellín, se le denominó “UN MUSEO VIVO”. En el cual:

El MAMM se ideó como una institución encaminada a elevar el nivel cultural de la comunidad y como centro de información, desarrollo cultural, investigación y divulgación de las artes con un alto nivel de calidad, al servicio de los artistas y público en general.

Nació el 22 de abril del año 1980, con el propósito inicial de ser un museo “vivo” al servicio de la comunidad y comprometido con el desarrollo cultural y artístico de Medellín. Fue declarado patrimonio cultural de la ciudad en junio de 1985. Entre los objetivos del MAMM están el mantener la atención en el acontecer cultural y el impulsar y promover nuevos valores de arte a nivel nacional.

Con el interés de prestar mejores servicios, el MAMM adelanta desde el año pasado el proyecto de ampliación y remodelación de sus instalaciones. Nuevas salas de exhibición que le permitirán mostrar sus colecciones de artistas nacionales y extranjeros<sup>51</sup>.

A partir de artículos de este tipo, es posible recrear un poco la historia del Museo desde sus inicios y el propósito que desde ese entonces ha tenido para con la sociedad.

## 2.2.10 Exposición 50 años de pintura y escultura en Antioquia:

Entre las exposiciones más ricas que se encuentran en esta serie documental, podemos ubicar la de *Exposición 50 años de pintura y escultura en Antioquia*<sup>52</sup>, promovida por la Compañía Suramericana de Seguros S. A. con motivo de la celebración de sus 50 años<sup>53</sup>, ejecutada por el MAMM.

Dicho proyecto estaba encaminado a realizar una investigación que recogiera el arte producido en Antioquia por artistas antioqueños en los últimos 50 años, con el fin de realizar una muestra cronológica que ilustrara el proceso seguido por los artistas de la región en el periodo 1944-1994. Procuraba conocer los hitos o momentos culminantes en

---

<sup>51</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 41, código 8341. Siglo XX. Fol. 124r-125r.

<sup>52</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 44, código 8344. Siglo XX. Fol. 1r-5r

<sup>53</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo. XX. Fol. 261r.

el arte antioqueño; de modo que, “*en la recolección de la información se hacía necesario saber sobre los artistas surgidos entre los años 1940 y 1994, biografía de éstos, tendencia o género, obras significativas, localización de las obras, fecha de su primera exposición individual, exposiciones en el exterior, distinciones entre otros aspectos*”<sup>54</sup>.

Con la exposición en mención, no se pretendía resaltar un panorama exhaustivo del trabajo realizado por los artistas que trabajaron en ese periodo de 50 años,

Su objetivo más bien consiste en reunir una serie de nombres y trabajos que den cuenta cabal del proceso de formación de un lenguaje plástico ajustado a los problemas estéticos contemporáneos, presentados por nuestra tardía pero vertiginosa y traumática entrada al siglo XX, de una parte, y de otra por la ruptura del aislamiento secular de la provincia y la necesidad de asimilar, por lo tanto, las poéticas que irreductiblemente conforman el arte internacional en la actualidad. La exposición aspira a presentar ante el público los hitos que jalonan este proceso [...]De tal suerte, los artistas que conforman esta exhibición irán apareciendo en la medida en que sus trabajos presenten nuevos planteamientos de orden formal, temática, conceptual, etc. O que de alguna forma contribuyan al afianzamiento y madurez de alguna forma contribuyan la columna vertebral de la exposición<sup>55</sup>.

El lapso investigado fue considerado porque abarca el periodo de las grandes transformaciones sufridas por el arte colombiano y su paulatina asimilación de los presupuestos conceptuales y técnicos impuestos por el “Arte Moderno”. Sin embargo, no fue asumido rígidamente el año 1944 como límite inicial de la investigación dado que, excluiría fenómenos culturales surgidos con anterioridad a esa fecha sin los cuales difícilmente se comprendería lo sucedido posteriormente. Para tales efectos, se puede hacer referencia, por ejemplo, “*a los frescos del Maestro Pedro Nel Gómez en el Concejo de Medellín 1937, el premio a Débora Arango en el Salón de Artistas profesionales, Club Unión 1939 y el Premio en el Salón Nacional de 1941 a la Anunciación de Carlos Correa*”<sup>56</sup>.

Para fines de la exposición, los artistas que conformarían esta exhibición irían apareciendo en la medida en que sus trabajos presentaran nuevos planteamientos de orden formal, temática, conceptual, etc. O que de alguna forma contribuyeran al afianzamiento y madurez de alguna de las tendencias que constituyeran la columna vertebral de la Muestra.

---

<sup>54</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 44, código 8344. Siglo. XX. Fol. 1r-10r.

<sup>55</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 44, código 8344. Siglo. XX. Fol. 14r.

<sup>56</sup> Ibidem.

Entre los artistas invitados a participar, se encontraban: Rodrigo Arenas Betancur, Álvaro Barrios, Adolfo Bernal Henao, Jorge Botero, Fernando Botero Angulo, Camilo Calderón Forero, María Teresa Cano, Juan y Santiago Cárdenas, Antonio Iginio Caro Romero, Enrique Grau, Saturnino Ramírez, Juan Camilo Uribe, entre otros<sup>57</sup>.

Diversos medios de comunicación se encargaron de la difusión del evento, cuya información reposa en los archivos de dicha exposición, de la siguiente manera:

*El Mundo* en “*Tres Exposiciones en el aniversario de Suramericana de seguros*” y “*Antioquia y sus memorias*”.

Con motivo de la celebración de los cincuenta años de Suramericana de Seguros, la compañía apoyó las investigaciones “*Medellín transformación y memoria*” y “*Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia*”.

Para ellos, cincuenta años, son tiempo para marcar la presencia del hombre y su hacer, sea en la forma o en el tiempo que lo imprima; huellas que hoy se buscan tras el arte, el diseño y transformación del espacio arquitectónico que habita o transita. Estas son las huellas que se trataron de recuperar con motivo de la celebración de los cincuenta años de Suramericana de Seguros, a través del apoyo de la compañía para la realización de dos investigaciones<sup>58</sup>.

*El Tiempo* en el artículo “*Medellín Recupera su Memoria*”, señala que las ciudades, al igual que sus habitantes, nunca son las mismas montañas. Evolucionan a cada instante. Sufren mutaciones que en el momento en que ocurren suelen pasar inadvertidas, pero que cobran valor con el paso de los años.

La economía, el arte, la arquitectura, presionan el desarrollo de la ciudad y ésta, a su vez, marca el pensamiento de sus habitantes. De ese tira y afloje surgen nuevos conceptos, tendencias y costumbres. Por eso de vez en cuando resulta necesario reconocer ese pasado<sup>59</sup>.

*El Colombiano* imprime un artículo de prensa denominado “*50 años de pintura*” donde hace promoción a la exposición simultánea que se abrió en el Museo de Antioquia

---

<sup>57</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 44, código 8344. Siglo XX. Fol. 21r.

<sup>58</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo XX. Fol. 261r.

<sup>59</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo XX. Fol. 263r.

y el MAMM, sobre el tema 50 años de pintura y escultura en Antioquia. Dicha muestra hacía parte de la celebración de las Bodas de Oro de Suramericana de Seguros, “*En la exhibición están presentes obras de más de 120 artistas, muchos de los cuales han marcado una huella en la historia del arte colombiano y han tenido también una presencia a nivel internacional*”<sup>60</sup>.

Además, ***El Colombiano*** “*Desde hoy un siglo de memoria y 50 años de arte*”. Señala que nuestra historia también la hacen los artistas y los espacios donde la gente se convoca a vivir. Los hombres plasman su sentir en el lienzo, en los metales, en la hoja en blanco, en la danza, en el video, en el teatro; en los lugares se generan hechos insignificantes y extraordinarios, se hace historia<sup>61</sup>.

Además, este último, hace una recopilación y descripción del qué hacer artístico durante las seis décadas que toca la muestra, siendo así, cincuenta años de escultura en Antioquia dividida en décadas. A continuación, se hará una breve descripción de las variaciones que se percibieron a nivel artístico en las décadas que toma la Muestra artística:

**Años cuarenta:** Igual que la pintura, la escultura que realizaron los artistas en este periodo se ocupó de exaltar lo autóctono, no solamente por la utilización de temas de contenido vernáculo, sino por ocupar, para su ubicación, los espacios públicos antes reservados exclusivamente al monumento conmemorativo de tipo oficial... (Exaltando no solo al héroe, el santo o sabio en lo que tienen de sobre humano, sino al hombre del común, que solo con sus herramientas de trabajo hace una obra de progreso.. Gaviria Jesús<sup>62</sup>).

**Años cincuenta:** La ciudad es el centro de la vida colombiana que marcha hacia la modernización “Si el Nacionalismo fue la nota característica de la pintura y la escultura antioqueña durante los años treinta y cuarenta, la mitad de siglo se caracterizó por una voluntad internacionalista, que al menos en Antioquia adoptó una postura expresionista”, dice Gaviria...

“El escultor Rodrigo Arenas Betancur continúa la tradición de la escultura conmemorativa monumental aplicada no solamente a los personajes y héroes de la

---

<sup>60</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo XX. Fol. 246r.

<sup>61</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo XX. Fol. 262r.

<sup>62</sup> Curador MAMM.

historia colombiana sino, con intención semejante a la de Pedro Nel Gómez en sus frescos, también a la gesta antioqueña, a sus mitos y símbolos”, expresa Gaviria.

**Años sesenta:** En esta década los nuevos artistas plantean una radical revisión de los principios y fundamentos que informaron la obra de los viejos maestros antioqueños. “No solo los temas y las ideas de que se nutrieron ya no decían nada, sino que además sus técnicas y soportes revelaban un agotamiento semejante: el mural, la acuarela y la escultura monumental ya no estaban en situación de servir de medio expresivo a los artistas de esta generación” dice Gaviria.

**Años Setenta:** Es en la escultura donde la abstracción produce sus mejores y más significativos resultados a nivel nacional. Con la utilización de nuevas técnicas e instrumentos para la creación artística.

**Década ochenta y ahora:** Redescubrir las inéditas posibilidades expresivas en materiales y texturas ya explorados, pero relacionándolos con otros que, como el vidrio, inauguraban, por su disposición insólita... Acuarelas que interpretan de forma muy personal la realidad urbana<sup>63</sup>.

Como se puede ver, esta última exposición es rica en contenido y permitiría reconocer la historia artística y cultural del territorio antioqueño a partir de las pistas históricas que pone en evidencia.

En definitiva, los medios de comunicación tenían gran acogida entre los habitantes de Medellín y por lo menos así se enteraban de las nuevas tendencias del momento, a nivel general; sin embargo, para el aspecto cultural cobraba marcada importancia, porque era un periodo en que no había más que prensa, telegramas y correo de forma más común, así que los paisanos compraban los diarios o semanarios para estar al tanto de los principales acontecimientos ciudadanos, nacionales y mundiales.

Para explicar el surgimiento del Arte Moderno en Antioquia. *El Colombiano* presenta una segunda entrega de la investigación *Cincuenta años de la pintura en Antioquia*, realizada por Mónica Avendaño, Gloria Jaramillo y Carlos Mario Vélez. Este segundo periodo se inicia en 1950 y llega hasta 1960.

---

<sup>63</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo XX. Fol. 312r.

**La Pintura en el Nuevo País:** En los años cincuenta, el nacionalismo, el indigenismo y la pintura de compromiso social, al igual que el tema bucólico, la estampa campesina o el cuadro de costumbres comienzan a dar muestras de agotamiento, no solo por el desgaste natural de sus posibilidades expresivas, sino porque el país entero y Antioquia en él se enfrentaban a nuevas realidades completamente ajenas a aquellas que le dieron fundamento histórico a las estéticas de las primeras vanguardias y a sus epígonos. La ciudad y no el campo es el centro de la vida colombiana tanto en lo social como en lo político, económico y cultural. La violencia desatada a partir del 9 de abril de 1948, que afecta al campo, hace imposible preservarlo como el lugar tranquilo y apacible que era para cierta pintura de tono pastoril.

De otra parte, la modernización del país con el surgimiento de la industria, la apertura de nuevas carreteras, los nuevos medios de comunicación, etc. Estaban acabando para siempre con el secular aislamiento de Antioquia y concretamente desde el punto de vista de las manifestaciones culturales, imponía un contacto más fecundo y activo entre las diferentes regiones del país y sobre todo con Bogotá, centro incuestionable de actividad cultural, donde se gestaba uno de los periodos más importantes del arte colombiano que habría de irrumpir con éxito en la plástica americana contemporánea con validez universal, por aquella época se fundan los primeros museos de arte moderno del país: La Tertulia, en Cali y el MAM, en Bogotá (1955), destinados a cumplir un papel de gran importancia en el proceso de construcción del arte contemporáneo colombiano.<sup>64</sup>

Para finalizar, *El Colombiano* en una tercera entrega titulada "*Cincuenta años de la pintura en Antioquia (III) El Nuevo Orden del Arte en Antioquia*".

Se destaca que el artista Leonel Estrada fue fundamental en el desarrollo del arte antioqueño de la década de los sesenta porque experimentó con nuevos tipos de materiales y soportes, divulgó ideas y corrientes plásticas en el medio e inspiró y organizó bienales, exposiciones, conferencias y simposios sobre arte.

Mientras en las altas esferas se hablaba solemnemente de todo aquello, sus miembros ordenaban, por ejemplo, la destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad con fines especulativos y la escultura de los "Maestros" representaba, para la nueva generación, todo esto.

---

<sup>64</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo XX. Fol. 285r.

Pero no solo los temas y las ideas de que se nutrieron ya no decían nada, sino que, además, sus técnicas y soportes revelaban un agotamiento semejante: el mural, la acuarela y la escultura monumental ya no estaban en situación de servir de medio expresivo a los artistas de esta generación<sup>65</sup>.

### **2.2.11 Exposición “Pedro Nel Gómez Cartones”:**

La obra de Pedro Nel Gómez en su mayoría es el resultado de numerosos relatos transmitidos oralmente, de generación en generación, en los pueblos de Antioquia. De allí surgieron personajes mitológicos que contenían, en el fondo, el espíritu doloroso de los avatares de las explotaciones minera, cafetera y demás fuentes de riqueza. También los problemas relacionados con el despertar del pueblo a la vida colectiva y política, quedaron grabados en la temprana sensibilidad de Pedro Nel y reaparecen en sus experiencias artísticas: dibujos, acuarelas, óleos, cartones y murales<sup>66</sup>.

Presentación: Esta exposición es la primera que se hace de los *Cartones* del Maestro Pedro Nel Gómez, como parte del proceso artístico de una de las obras públicas más importantes del país, en reconocimiento a los aportes del maestro a la plástica y al pensamiento nacional, a propósito del centenario de su nacimiento. Los *Cartones* que aquí se exhibieron fueron elaborados hace más de 60 años y se han constituido en testimonio de las primeras manifestaciones del arte público en Colombia, con temas que, como el mismo maestro dijo “*son la situación del país, sus orígenes y sus problemas*”. Para dar una visión de conjunto de las etapas que siguió el artista en su proceso hasta culminar la obra, se han seleccionado siete Cartones y algunos de los estudios en acuarela, empleados en el desarrollo de una técnica plástica, de la cual Pedro Nel Gómez fue pionero en el país<sup>67</sup>.

De lo expuesto hasta el momento y a manera de conclusión, este trabajo pretende invitar a la población en general y a los investigadores en particular, a la interacción con el archivo, mediante la formulación de preguntas a los documentos, cuyas respuestas encontrarán en el análisis de estos, se tendrá como resultado la generación de un

---

<sup>65</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo XX. Fol. 300r.

<sup>66</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 76, código 8376. Siglo. XX. Fol. 1r-7r.

<sup>67</sup> Ibidem. Fol. 3.

conocimiento invaluable sobre nuestra cultura artística y sobre nuestra historia como sociedad.

## **Capítulo 3 Colombia, del arte tradicional al arte contemporáneo:**

### **3.1 Surgimiento del Arte Contemporáneo en Colombia:**

Adelantado el siglo XX, Colombia se encontraba inmersa en un cambio hacia la modernización económica. La prosperidad originada por la bonanza cafetera de la década de los años veinte, la consolidación de un proceso de industrialización y el auge de las obras públicas, instituyeron la fe en el progreso y, a la vez, crearon nuevas contradicciones sociales. De modo que los artistas jóvenes se preguntaron por los fundamentos de la nacionalidad y desestimaron la acartonada academia centenarista. La celebración de sendas exposiciones de arte moderno francés en Bogotá y Medellín, en 1922, permitió poner en contacto a los artistas colombianos con exposiciones contemporáneas, las cuales produjeron rechazo entre los académicos tradicionales y el público en general<sup>68</sup>.

Sin embargo, para Santiago Londoño, el germen renovador de las artes inmersas en el umbral de la modernidad estaría a cargo de dos conjuntos de pintores y escultores de Bogotá y Medellín, que se dio a partir de la década de 1930 y con ocasión de una correspondencia con las reformas económicas y sociales propuestas por la llamada “Republica Liberal” (1930-1945)<sup>69</sup>. Dicho germen renovador, estaba más interesado en representar al hombre colombiano común, en contraposición al protocolo que restringía la escultura a monumentos conmemorativos de personajes ilustres, estando más del lado de una vertiente indigenista, centrada principalmente en la reelaboración de “humanismos nacionales”, enfocados en la gente del común.

De ahí que, en Medellín, los pedronelistas, como fueron llamados los seguidores de Pedro Nel Gómez (1899-1984), establecieran nuevas preocupaciones estéticas que rompieran con la concepción academicista vigente (de ese momento) en el arte colombiano. Sus postulados se contraponían al paisajismo de la generación precedente, varios de cuyos miembros habían derivado hacia la españolería, como se designó el gusto

---

<sup>68</sup> Santiago Londoño Vélez. «Arte del siglo XX.» En *Arte Colombiano 3.500 años de historia*, de Santiago Londoño Vélez, 209-373. Editado en Colombia: Villegas Editores, 2001. Pág. 221.

<sup>69</sup> Ibidem. Lodoño. (2001). Pág. 221.

artístico inspirado en imágenes hispánicas, que comenzaba a predominar en las clases altas de la capital<sup>70</sup>.

Aquellos pedronelistas estaban más cerca de la monumentalidad del muralismo clásico italiano y de las preocupaciones sociales de la pintura mexicana de la Revolución, que del indigenismo Bachué<sup>71</sup>. Estos, consideraban que el arte debía ponerse al servicio de la expresión del pueblo, sus luchas y sus conflictos. No sería hasta 1944 cuando un grupo de ellos, encabezados por Pedro Nel Gómez, firmó el “Manifiesto de los artistas independientes”, un documento de trece puntos donde señalaron sus principios rectores, entre ellos, buscar la instauración del fresco “como pintura para el pueblo”, la educación de las masas antes que el beneficio económico y la independencia artística respecto a la tradición europea<sup>72</sup>. De modo que, Pedro Nel Gómez, rechazaba la belleza académica y quería mostrar los movimientos sociales, en contraposición a una pintura de caballete dedicada a la decoración o a la representación de individuos.

Como resultado de esta nueva corriente artística que estaba surgiendo, los dos alumnos más sobresalientes de Pedro Nel Gómez fueron, Débora Arango (1907 - 2005)<sup>73</sup> y Carlos Correa (1912-1985). No obstante, es necesario señalar que, Arango primero fue discípula en Medellín del maestro Eladio Vélez (1897-1967) y posteriormente encontró en los murales que Gómez Pintó en el Palacio Municipal de Medellín un gran estímulo para sus inquietudes pictóricas, aunque no compartía el gusto feísta de su maestro. Cabe aclarar que no fueron muchos los seguidores de tal corriente artística (murales al fresco), ya que era poco común en aquella época y el público en general, estaba acostumbrado a otro tipo de arte.

Dichas reformas artísticas, se hicieron evidentes, especialmente en la obra de la artista colombiana Débora Arango que, si bien nace en principios de siglo XX, a través de sus obras de arte, hace fuertes críticas al Estado y logra “desafiarlo”, por así decirlo, dado que las mujeres tenían prácticamente restringida su expresión. De ahí que, *“la fuerza de la obra de Débora Arango dirigida a lo que hemos llamado Denuncia Social, radica precisamente en no asumir el papel de denuncia, sino más bien el de registro. La atención puesta por la artista a lo marginal, problemático o extravagante, no obedecen a un*

---

<sup>70</sup> Ibidem. Lodoño. (2001). Pág. 235-236.

<sup>71</sup> Para una mejor comprensión, leer texto completo de Santiago Lodoño.

<sup>72</sup> Lodoño. (2001). Pág. 236.

<sup>73</sup> El devenir artístico de Arango será tocado un poco más a fondo en el capítulo 4 de este escrito.

*interés aislado por cada uno de estos fenómenos, sino que son asumidos como manifestaciones naturales de la vida*<sup>74</sup>.

Por otra parte, se hace necesario hacer referencia a un periodo de la historia colombiana que introduce un cambio de perspectiva, con ocasión a la violencia constante de mediados del siglo XX donde, para la Historiadora Amparo Murillo, hubo una periodización política marcada en tres periodos a partir de la alternancia en el poder de los partidos liberal y conservador, que culminó en 1957 cuando las élites del momento firmaron un pacto de convivencia<sup>75</sup> que se conocería como el Frente Nacional<sup>76</sup>, que entre otros aspectos, permitió una necesaria apertura hacia la comprensión del arte moderno en Colombia<sup>77</sup>.

Durante ese mismo periodo, la economía colombiana consiguió cierta prosperidad en la agricultura cafetera y en la industria. Lo que generó que se ampliaran las vías de comunicación y las redes de servicios públicos, especialmente en las ciudades. Aumentaron también, las inversiones del capital extranjero en diferentes campos, en particular en la explotación petrolera. Paralelamente la sociedad se tornó más compleja; incrementó la población y se diversificaron aún más los grupos en que estaba dividida, construyendo nuevas formas de interrelación. En otras palabras:

Las migraciones campesinas hacia algunas ciudades aceleraron su crecimiento urbano y estas, como centros del poder y de la riqueza, fueron los escenarios donde fluyó una nueva cultura a tono con el movimiento de las ideas y mercancías. Los centros urbanos, entonces, dejaron poco a poco su aire parroquial para convertirse en aglomeraciones relativamente complejas donde circulaban nuevos grupos sociales que aspiraban al reconocimiento y al ascenso.<sup>78</sup>

Conforme a lo anterior, podría afirmarse que de 1930 a 1957 lo rural y lo urbano se aproximaron más a causa de los procesos de industrialización y urbanización, sin desconocer la marcada influencia que tuvo también la violencia desatada en tal periodo.

---

<sup>74</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 41, código 8341. Siglo. XX. Fol. 124r-125r.

<sup>75</sup> Sin embargo, cabe aclarar que, aunque la violencia continuó, por lo menos terminó la confrontación armada entre liberales y conservadores.

<sup>76</sup> Amparo, Murillo Posada. «La modernización y las violencias.» En *Historia de Colombia todo lo que hay que saber*, de Luis Enrique Rodríguez Baquero, y otros, 265-310. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 2006. Pág. 266.

<sup>77</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes ; Museo de Antioquia, 2014. Pág. 47.

<sup>78</sup> *Ibidem*. Pág. 267.

Del mismo modo, concuerda el historiador Ricardo Arias cuando manifiesta que el proceso histórico que políticamente marcó el inicio del Frente Nacional en 1958, es al tiempo un momento en el cual la sociedad colombiana también conoció importantes transformaciones: “*se presentaron cambios demográficos sustanciales; en el plano socioeconómico, amplios sectores de la población se beneficiaron de una mejor prestación de servicios por parte del Estado; en el ámbito cultural, aparecieron artistas que revolucionaron las concepciones tradicionales de la literatura y de la pintura*”<sup>79</sup>.

Estas nuevas concepciones pueden ser evidenciadas a partir de la documentación que fue valorada para fines de este informe, donde a partir de un artículo publicado en el colombiano el 21 de octubre de 1994, se describe un poco el surgimiento del arte moderno, mediante un texto que lleva por título “*La Pintura en el Nuevo País*”,

En los años cincuenta, el nacionalismo, el indigenismo y la pintura de compromiso social, al igual que el tema bucólico, la estampa campesina o el cuadro de costumbres comienzan a dar muestras de agotamiento, no solo por el desgaste natural de sus posibilidades expresivas, sino porque el país entero y Antioquia en él se enfrentaban a nuevas realidades completamente ajenas a aquellas que le dieron fundamento histórico a las estéticas de las primeras vanguardias y a sus epígonos. La ciudad y no el campo es el centro de la vida colombiana tanto en lo social como en lo político, económico y cultural. La violencia desatada a partir del 9 de abril de 1948, que afecta al campo, hace imposible preservarlo como el lugar tranquilo y apacible que era para cierta pintura de tono pastoril<sup>80</sup>.

Asimismo, el crecimiento de las ciudades, particularmente las más prestantes en el plano económico, se dio por diversos factores: “*durante mucho tiempo se dijo que la violencia había provocado la expulsión de miles de campesinos de sus veredas y pueblos, obligándolos a buscar refugio en los centros urbanos; sin desconocer ese factor, hoy en día se insiste más en la creciente atracción que ejercieron las ciudades como centros laborales, gracias al desarrollo de la industria, del comercio y de las obras de infraestructura*”<sup>81</sup>. Se puede decir entonces que, para ambos autores, si bien la violencia jugó un papel importante para la migración del campo a la ciudad, también lo fue el hecho de que para ese mismo momento hubiera un importante periodo de industrialización que ofrecía un significativo aumento del empleo de mano de obra, dado que:

La modernización del país con el surgimiento de la industria, la apertura de nuevas carreteras, los nuevos medios de comunicación, etc. Están acabando para siempre

---

<sup>79</sup> Ricardo, Arias Trujillo. «Del Frente Nacional a nuestros días.» En *Historia de Colombia todo lo que hay que saber*, de Luis Enrique Rodríguez Baquero, y otros, 311-362. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 2006. Pág. 311.

<sup>80</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo. XX. Fol. 285r.

<sup>81</sup> Ricardo Arias, (2006). Pág. 318.

con el secular aislamiento de Antioquia y concretamente desde el punto de vista de las manifestaciones culturales, imponía un contacto más fecundo y activo entre las diferentes regiones del país y sobre todo con Bogotá, centro incuestionable de actividad cultural, donde se gestaba uno de los periodos más importantes del arte colombiano que habría de irrumpir con éxito en la plástica americana contemporánea con validez universal [...] por aquella época se fundan los primeros museos de arte moderno del país: La Tertulia, en Cali y el MAM, en Bogotá (1955), destinados a cumplir un papel de gran importancia en el proceso de construcción del arte contemporáneo colombiano<sup>82</sup>.

Como resultado de dicho periodo de expansión, la vida diaria de los colombianos, la cotidianidad, sobre todo en el ámbito urbano, dejó entrever claros ejemplos de desapego a los valores tradicionales. La diversión, el esparcimiento y el ocio tuvieron un desarrollo importante a partir de mediados de siglo, de modo que la población contaba con nuevas alternativas culturales para pasar el tiempo libre, que hasta entonces había estado copado en buena medida por la oferta religiosa: procesiones, fiestas patronales, misa dominical, celebración de las grandes fechas del cristianismo (novenas navideñas, Semana Santa, Cuaresma, etc.)<sup>83</sup>.

Dicho de otra manera, desde el Frente Nacional, se desprenden profundas evoluciones que han marcado el devenir histórico de la sociedad colombiana, pues en términos generales ese período se caracterizó por un espíritu de rebeldía que cuestionó todos los pilares sobre los que reposaban las sociedades del continente, convulsiones similares se produjeron paralelamente, en el mundo del arte y de las ciencias sociales, que se vio animado por una gran efervescencia y por un ferviente deseo de renovación<sup>84</sup>. Concretamente,

La pintura también conoció una transición que llevó a sus principales exponentes a abrazar las tendencias modernistas. El Salón Nacional de Artistas fue determinante en este proceso, sobre todo después de su reapertura en 1958. Creado por el gobierno liberal a comienzos de los años cuarenta, poco a poco se fue institucionalizando hasta convertirse, a partir del Frente Nacional, en un espacio estatal destinado a promover el arte moderno. Allí fueron consagradas las obras de Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Pedro Alcántara, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, entre otros. Tanto por las temáticas, como por el lenguaje empleado, las pinturas y esculturas de estos artistas marcaron el inicio del arte moderno en Colombia. Al igual que la literatura, la consolidación de las artes plásticas se apoyó en la aparición de una crítica profesional, en la que tuvieron un papel de primer plano algunos extranjeros, dentro de los que sobresale la argentina Marta Traba<sup>85</sup>, fundadora, además, del Museo de Arte

---

<sup>82</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo. XX. Fol. 285r.

<sup>83</sup> Ricardo Arias, (2006). Pág. 320.

<sup>84</sup> Ibidem. Pág. 316.

<sup>85</sup> Para Imelda Ramírez, en Colombia, los planteamientos y la presencia de la crítica colombo-argentina Marta Traba, cuando vivió en el país, entre 1954 y 1969, y durante la década siguiente, cuando se recibió su legado (pie de página 23-24: Migue Huertas señala que: “Ningún estudio de arte contemporáneo podría desconocer el legado de Marta Traba, que propició un análisis más riguroso y partió del país - definitivamente a su pesar- en el año 69. Las polémicas “batallas” -según su propia expresión- que propuso

Moderno de Bogotá en 1962. Y de la misma manera que el escritor se convirtió en un intelectual que, como tal, debía ayudar a reflexionar sobre los problemas del país, muchos pintores también sintieron la obligación de “comprometerse” con la realidad<sup>86</sup>.

En definitiva, Colombia dejó de ser un país rural para convertirse en un país mayoritariamente urbano<sup>87</sup>, para Perfetti, particularmente entre la década del cuarenta y principios de la del sesenta, el valle de Aburrá experimentó un proceso de urbanización acelerado, pues entre 1938 y 1951 ya se registraba un ritmo anual de crecimiento del 5.98%<sup>88</sup>. Dado el proceso de urbanización fue necesario crear una oficina que se encargara de regular diversos aspectos de la sociedad, a lo cual se le nombró “Plan Regulador”<sup>89</sup>, dicho Plan, ofrecía directrices generales para la reorganización de la ciudad y su crecimiento, y tenía en cuenta sus particularidades y su ubicación geoestratégica, en general se respetó la ubicación y el manejo de las superficies residenciales, hasta donde lo permitía la concepción de los elementos de este nuevo orden.

Sin embargo, esta oficina no recibió el apoyo necesario y se vio enfrentada con la codicia de propietarios de las tierras, que tenían otras prioridades de valorización. Además de la ausencia de técnicas y prácticas culturales para su progreso, agravaba el hecho de que los proyectos no fueron debatidos lo suficiente con la comunidad como para que ésta se comprometiera con el desarrollo de su urbe<sup>90</sup>.

Por otro lado, a partir de los años 1966 y 1967:

Fueron más frecuentes las exposiciones de artistas colombianos radicados en Bogotá, intercambios que contribuyeron, entre otras cosas, a sentar las bases para el surgimiento de la que, en 1976, será llamada la Generación Urbana por el crítico de arte Luis Fernando Valencia -una manera de identificar a unos artistas que, a pesar de las diferencias, compartían una época y, ante todo, orientaron sus búsquedas hacia la ciudad, de manera que pudieron ser distinguidos de aquellos que los antecedieron en el tiempo, interesados estos últimos por realidades más rurales y románticas- pero también vale la pena considerar aquellas muestras como la consolidación de unos antecedentes que favorecieron en su conjunto la aparición de las Bienales de Coltejer<sup>91</sup>.

---

se reflejaron en la configuración de una generación de críticos, galeristas, artistas y un sector público que asumieron su papel con un sentido más comprometido y académico. Referente positivo o negativo, sus ideas -no siempre bien comprendidas- determinaron una manera distinta de pensar el arte. Los setenta recibieron su herencia, confirmaron su importancia y al tiempo constituyeron un mito”. Pág. 24.

<sup>86</sup> Arias. (2006). Pág. 328.

<sup>87</sup> Ricardo Arias Trujillo. «Del Frente Nacional a nuestros días.» 2006. Pág. 317.

<sup>88</sup> Verónica Perfetti. «Tres proyectos para un deseo: la ilusión de una ciudad.» En *Historia de Medellín I*, de Jorge Orlando (Editor) Melo, 85-104. Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996. Pág. 103.

<sup>89</sup> Perfetti. (1996). Pág. 102.

<sup>90</sup> Ibidem. 1996. Pág. 103.

<sup>91</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. (2014). Pág. 49.

Con respecto a lo anterior y teniendo como base la experiencia del Plan Regenerador mencionado en párrafos anteriores, se enmarca la importancia de una institución de las cualidades del Museo de Arte Moderno de Medellín que, desde su fundación, ha estado comprometido con la cultura, permaneciendo al lado de los grandes acontecimientos artísticos y urbanísticos y de todo aquello que signifique la cultura viva y dinámica de la ciudad. Dicho propósito, de convertirse en centro de discusión de los grandes proyectos en proceso de realización, que estaban cambiando el espacio físico de la ciudad y por consiguiente de sus habitantes<sup>92</sup>, puede ser notado a partir de una muestra como es *“El MAMM Sobre la Ciudad”*. Una exposición que servía para celebrar los primeros tres años de funcionamiento del museo, a la vez que era un evento aprovechado para *“mostrar a la ciudadanía los grandes proyectos que están aprobados y en proceso de realización que en una u otra forma están cambiando la vida urbana entre otros: El Tren Metropolitano; el Aeropuerto; los planes de vivienda del C. T. I.; del B. C. H., la Terminal de Transporte, el Planetario, etc.”*<sup>93</sup>, cabe resaltar que al mismo tiempo el Museo estaba convocando a los artistas plásticos a trabajar sobre el tema *“La vida en la Ciudad”* para mostrar estos trabajos conjuntamente con lo anterior.

De esta manera, al examinar la sociedad colombiana del periodo, es posible considerar los grupos sociales que lideraron nuevas formas de movilización y que introdujeron nuevas prácticas culturales y políticas, donde pese a la reacción de las clases dirigentes tradicionales y al analfabetismo reinante, que en 1930 era del 63% y que significaba un obstáculo en muchas ocasiones insuperable para la circulación de nuevas ideas. En el contexto modernizador del siglo XX, los campesinos, los obreros y las mujeres emergieron con conciencias de sus identidades colectivas y llegaron a plantear propuestas audaces de incorporación a la vida ciudadana<sup>94</sup>.

Así pues, durante los años sesenta y setenta las ciudades colombianas sufrieron una profunda transformación física y cultural. Por un lado, la población urbana aumentó considerablemente, engrosada por campesinos que llegaban a las ciudades buscando trabajo en la industrial, el comercio o la construcción, o huyendo del campo, desplazados por la violencia. Por otro lado, el auge de la construcción, incentivado por el gobierno para solucionar problemas del desempleo, así como la implementación de los nuevos

---

<sup>92</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 7, código 8307. Siglo. XX. Fol. 1r-15r.

<sup>93</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 7, código 8307. Siglo. XX. Fol. 1r-15r.

<sup>94</sup> Amparo Murillo. 2006. Pág. 277.

trazados urbanos, proyectados por las nuevas oficinas de planeación, dieron paso a la construcción de avenidas y edificios altos que transformaron la fisonomía de las ciudades colombianas en grandes y caóticos centros metropolitanos. Colombia, que había sido un país predominantemente rural, se transformó, durante esos años, en uno principalmente urbano<sup>95</sup>.

Es necesario advertir, que en los años setenta, los artistas de Medellín encontraron en la modernización de la ciudad, en las nuevas tecnologías y en los medios de comunicación de masas; ideas, cuestionamientos y experiencias para renovar su práctica artística. Simultáneamente, lo urbano pasó a ser un criterio articulador en la comprensión y en la promoción de las distintas propuestas artísticas, así como en la consolidación de un grupo de artistas diferenciado y reconocido dentro del concierto nacional<sup>96</sup>. En este sentido, se extrae del proceso de valoración de los archivos del MAMM que:

Durante los años sesenta se inicia por parte de los jóvenes artistas, que comienzan a trabajar en artes plásticas, una radical revisión de los principios y fundamentos que informaron la obra de los viejos maestros antioqueños. En realidad, el antioqueñismo, el folclor, el cuadro de costumbres, el monumentalismo y la figuración indigenista ya habían dicho todo lo que se tenía que decir y sus propuestas ya no ofrecían soluciones adecuadas a las realidades que conformaban la nueva fisonomía del país.

En nuestro caso se sospechaba de todo lo que fuera tradición, antioqueñidad, valores ancestrales, virtudes de la raza, principios religiosos, por considerar, no sin razón, que detrás de todo eso no había más que hipocresía y doble moral<sup>97</sup>.

Sin embargo, no solo los temas y las ideas de que se nutrieron posiblemente ya no decían nada, sino que, además sus técnicas y soportes revelaban un agotamiento semejante: el mural, la acuarela y la escultura monumental, ya no estaban en situación de servir de medio expresivo a los artistas de esta generación, lo que los llevaba a buscar nuevas alternativas de expresión artísticas.

Durante los años setenta, los artistas fueron testigos excepcionales de los procesos de transformación urbana de Medellín, bien para afirmar sus logros o bien para dejar al descubierto sus fallas. Conformaron propuestas en las que incluyeron elementos diferentes a los abordados tradicionalmente, ahora estaban haciendo uso de la cultura popular y de masas, de la tecnología y de la ciudad. Muchos de ellos se preocuparon, como señala Andrea Guinta, para el caso de los artistas argentinos, por hacer una

---

<sup>95</sup> Ramírez. (2012). Págs. 184-185.

<sup>96</sup> Imelda Ramírez González. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*. 2012. Pág. 27.

<sup>97</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo. XX. Fol. 300r.

“arqueología urbana” de la ciudad, introduciendo al espacio artístico zonas “que había permanecido fuera del circuito de la alta cultura”, en el momento preciso en el que desaparecían, arrasadas “por la fuerza del progreso”<sup>98</sup>.

No obstante, los cambios o modificaciones no se estaban llevando a cabo únicamente en el ámbito nacional, ya que en 1960 a nivel global se estaban dando una prolongada pelea en el arte que duró más de una década. Pues a partir de ese momento, una amplia y diferente gama de actividades conocidas como arte conceptual, idea o información, fue parte de un abandono general del artículo de lujo único, que estaba siendo alejado del objeto de arte tradicional<sup>99</sup>, partiendo del entendido que el arte hasta inicios del siglo XX era comprendido por pinturas y esculturas y daba estatus a un selecto grupo social de la élite.

Como se puede ver en la obra de Roberta Smith, en su lugar, surgió un énfasis sin precedentes en las ideas acerca del arte y todo lo demás; una gama grande y desenfadada de información, temas y asuntos no contenibles con facilidad dentro de un solo objeto, pero entregado de manera más apropiada por medio de propuestas escritas, fotografías, documentos, gráficos, mapas, filmes y vídeos, el uso por parte de los artistas de sus propios cuerpos y, por encima de todo, del lenguaje mismo. El resultado fue una clase de arte que tuvo, sin reflexionar sobre la forma que tomó (o no tomó), su más completa y más compleja existencia en las mentes de sus artistas y su público, donde se reclamaba una nueva actitud y participación mental del espectador y que, al despreciar la encarnación en el objeto artístico único, buscó alternativas tanto para el espacio circunscrito de la galería de arte como para el sistema de mercado del mundo del arte. Este fenómeno representó la llegada de un florecimiento lleno de ideas que en su mayor parte introdujo el artista Marcel Duchamp en 1917.

Ese año, Duchamp, un joven artista francés que afirmaba estar “más interesado en las ideas que en el producto final”, tomó un orinal corriente, lo firmó “R. Mutt” y lo presentó como su pieza de escultura titulada *Fuente* en una exposición que estaba ayudando a organizar en Nueva York<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Ramírez (2012). Págs. 186-187.

<sup>99</sup> Roberta Smith. «Arte conceptual.» En *Conceptos del Arte Moderno : del fauvismo al posmodernismo*, de Nikos Stangos, traducido por Hugo Mariani, 255-270. Singapur: Ediciones Destino S. A., 2000. Pág. 255.

<sup>100</sup> Ibidem. Pág. 255.

Después de su obra [...] “el arte nunca volvió a ser lo mismo. Con el redujo el acto creativo a un nivel por completo rudimentario: a una decisión única, intelectual en su mayor parte al azar, para denominar a este o aquel objeto o actividad “arte””. Duchamp daba a entender que el arte podía existir fuera de los medios de la pintura y la escultura “hecha a mano” y más allá de las consideraciones del gusto; su interés era que estaba relacionado más con las intenciones del artista que con todo lo que hacía con las manos o sentía acerca de la belleza. La concepción y el significado adquirieron prioridad por encima de la forma plástica, como el pensamiento lo hizo por encima de la experiencia sensual y, en un instante, la tradición “alternativa” del arte de vanguardia<sup>101</sup> del siglo XX se lanzó<sup>102</sup> ”<sup>103</sup>.

Así pues, fue a mediados de la década de 1960, y adoptada por una generación más joven y abierta, que la revolucionaria contribución de Duchamp encendió la imaginación de tantos artistas, que se empezaron a salir de los cánones artísticos más tradicionales, para darle forma a nuevas prácticas y modos de concebir el arte, ampliando las restricciones del material artístico, de modo que:

El mismo aparato de la palabra impresa y hablada ofrecía un espectro nuevo de medios para reemplazar a la pintura y la escultura. Los periódicos, las revistas, los anuncios publicitarios, el correo, los telegramas, los libros, los catálogos, las fotocopias, todos se convirtieron en nuevos medios y, en ocasiones, en nuevos temas de expresión, al ofrecer a los artistas conceptuales una mirada de medios para comunicar su arte al mundo y, con frecuencia, incluir el mundo en su arte<sup>104</sup>.

De manera que, el lenguaje podía funcionar más o menos como una herramienta, un medio por el cual hacer que aspectos de la vida, más bien que del arte, se centraran en la mente del espectador. Generando así que el arte conceptual o vanguardista ampliara la estrecha concepción artística, dando cabida a innumerables propuestas. Como ejemplo nacional de la nueva concepción, se puede ver el caso de la muestra “Vientos De Libertad Para El Arte”, en la cual:

Lo que nuestros pintores y escultores hallarían de provecho en el Informalismo Abstracto, el Pop, el Tachismo, el Cinetismo, el Mínimal, el Arte Conceptual y otras corrientes surgidas a nivel internacional durante los años cincuenta y sesenta, fue la posibilidad de una nueva libertad en el uso de técnicas, materiales y soportes inéditos en nuestro medio pero asumidos como herramientas, es decir, como elementos neutrales, con los cuales realizar una nueva obra extraída de su propia realidad y comprometida con ella<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> Descripción del concepto de *Vanguardia como vanguardia o arte conceptual*. ver el libro “Conceptos de Arte Moderno” de Stangos.

<sup>102</sup> Cambió la expectativa del arte, ya no se regía por los cánones tradicionales de creación artística para suplir los gustos y/o necesidades de la élite, sino que obedecía a una interpretación del arte “Duchamp colocó su obra (arte como idea), o lo que un escritor ha llamado “su convicción infinitamente estimulante de que el arte puede hacerse a partir de cualquier cosa”. Ibidem. Pág. 256.

<sup>103</sup> Ibidem. Pág. 256.

<sup>104</sup> Ibidem. Págs. 259-260.

<sup>105</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo. XX. Fol. 300r.

Aunado a lo anterior, cabe mencionar la muestra de 25 trabajos de 22 artistas colombianos donde se hacía alusión a que:

Durante las décadas de los sesentas y setentas, la plástica nacional tuvo por fin la oportunidad de salir de su tradicional ostracismo y crónica desinformación, para enfrentar, en un penoso proceso, los retos propuestos por las nuevas corrientes del arte internacional. Esta muestra da cuenta de algunas de las mejores obras, producto de un esfuerzo que ha dado como resultado el que Colombia, y dentro de ella Medellín ocupe un lugar destacado, y sea hoy considerado como uno de los centros productores de arte más importantes del continente. [...] Ya desde los años 30, Débora Arango realiza un trabajo que sacude los cimientos, no solo de nuestro arte, sino además de nuestros principios morales, sociales, políticos y religiosos<sup>106</sup>.

Con respecto con lo anterior, puede afirmarse a modo de conclusión que, si bien fue en la segunda mitad del siglo XX que tomó más fuerza el arte conceptual o vanguardista, ya desde los años 30 del mismo siglo, entre otros, la artista Débora Arango estaba dando pinceladas en estos campos salidos de la tradición.

### **3.2 De las Bienales de Coltejer a la creación del Museo de Arte Moderno de Medellín.**

Al final de la década de los sesenta (del siglo XX), la ciudad de Medellín había sido escenario de las bienales de arte de Coltejer - empresa textil líder en Colombia y en América Latina. -, realizadas en 1968, 1970 y 1972<sup>107</sup>. Estos tres eventos patrocinados por la Compañía Colombiana de Tejidos (Coltejer), fueron claves para la formación de una generación de artistas que durante las décadas de 1970 y 1980 se encargaría de cuestionar algunos de los ejes formales y conceptuales que habían marcado el arte colombiano hasta

---

<sup>106</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 51, código 8351. Siglo. XX. Fol. 56r.

<sup>107</sup> Imelda Ramírez. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. “Los dirigentes de la ciudad estaban comprometidos en esa empresa modernizadoras: Medellín entera estaba siendo transformada con vías y edificaciones en desarrollo que mostraban su apuesta progresista; prueba de ello fueron las sedes elegidas para la realización de las Bienales de Coltejer. Los dos primeros encuentros se llevaron a cabo en el nuevo campus de la Universidad de Antioquia; pensado para quince mil estudiantes y aún en proceso de construcción, con los aportes del gobierno local, de la misión Ford y del Banco Interamericano de Desarrollo. La III Bienal por su parte, se realizó en la nueva sede de Coltejer, aún en obra negra, la cual se levantaba como la torre más alta y emblemática de la ciudad, en forma de lanzadera de telar, y en cuyo terreno no quedó ni el recuerdo de edificaciones lujosas y representativas de los años veinte, como fueron el Teatro Junín y el Hotel Europa”. Pág. 146.

el momento. Las bienales de Coltejer lograron familiarizar al contexto local con las corrientes provenientes de otras partes del mundo.

Samuel Vásquez, en *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*, resume los efectos positivos tangibles dejados tras la primera bienal, los cuales son extrapolables al proyecto general:

La Bienal reemplazó y suplió muchas cosas. En primer lugar, abrió una ventana para el arte contemporáneo en una ciudad que no tenía galerías de arte con ese criterio, y menos aún museos. En esas circunstancias, la Bienal fue una especie de museo efímero (...) por primera vez la gente de Medellín tuvo la oportunidad de tener presencialmente obras de arte contemporáneo (...) En segundo lugar, fue un apoyo a la gente que como nosotros, comenzábamos a cambiar el sistema de la educación artística (...) Tercero, terminó con la insularidad, con la soledad que sentíamos los artistas de Medellín (...) Cuarto, la sociedad comenzó a comportarse de otra manera, sobre todo en aquellos sectores que tenían que ver con el arte y la cultura (...); entendió que era necesario abrir el campo y permitir la participación de la gente joven. La ciudad comenzó a tener otra dinámica. Era algo que no había logrado la política, ni la industria, ni la iglesia, nadie (...) fue con la Bienal como por primera vez en Medellín se rompió el aislamiento internacional, ubicando la ciudad en el mapa<sup>108</sup>.

Para Alberto Sierra -uno de los agentes que más se destaca en el contexto cultural de Medellín con posterioridad a las bienales-, estos eventos en su conjunto ayudaron a que los artistas jóvenes de la ciudad configuraran mayor diversidad en sus planteamientos plásticos, evidenciando la “universalidad” del concepto de arte en un entorno provinciano como el de Medellín, y ayudando a modificar tradiciones estéticas que vinculaban la plástica a una mediocre escuela de paisajismo<sup>109</sup>.

Sierra, también, planteaba la urgencia de una institución con vocación de renovación y vitalidad, que permitiera la presentación de ideas y artistas nuevos, para lo cual se requería de la colaboración de un “pool” de empresas privadas que creyeran en el proyecto y posibilitaran la “plena libertad de acción” a las directivas del museo.

Es decir que, con dichas Bienales se pretendía al mismo tiempo “robustecer” los vínculos entre “empresa y comunidad” para, a través de la educación contribuir a la transformación cultural de la sociedad. En este sentido, estos eventos implicaron un considerable esfuerzo por familiarizar a la gente con los nuevos cambios culturales que, de acuerdo con sus organizadores, aparecían “reflejados” en el arte más nuevo. Por esa

---

<sup>108</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes ; Museo de Antioquia, 2014. Pág. 65.

<sup>109</sup> Ibidem. (2014). Pág. 65.

vocación educadora, las bienales fueron asociadas a grandes “museos temporales”, dispuestos para educar y aplicando la misma eficacia, cuidado y control empresarial, con el fin de hacer familiar un arte crítico y en crisis.<sup>110</sup> Para Leonel Estrada, su director, las Bienales de Coltejer fueron medios efectivos para “[...] *abrir los ojos a un público sin museos, sin galerías y sin posibilidades de adquirir libros de arte.*”<sup>111</sup>

De modo que, los artistas y el público en general, se estaban dando cuenta que había diversas e interesantes maneras de expresión artística<sup>112</sup>, que debían generar nuevos conocimientos culturales a la sociedad, sin dejar completamente de lado lo que ya conocían, para ello comprendieron la necesidad de contar con un nuevo espacio que le brindara aquella apertura a la ciudad, para que se fuera poniendo al corriente de las nuevas prácticas artísticas que el mundo estaba viviendo<sup>113</sup>.

Dicho de otra manera y según la postura de Francisco Gil Tovar, las bienales de Coltejer celebradas en la ciudad de Medellín entre 1968 y 1972 logró que el público antioqueño fuera asimilando los valores del arte moderno internacional, los artistas jóvenes tuvieron extraordinarias oportunidades de aprendizaje, los futuros críticos se entrenaron en los argumentos de juicio estético y los maestros de arte vislumbraron la necesidad de hacer cambios en la formación de sus discípulos<sup>114</sup>. Sin embargo, en medio de tales cambios:

Sería exagerado afirmar que de las Bienales surgió un público numeroso, entendido en cuestiones de arte, con un gusto plenamente formado; esto era completamente imposible. Pero si se puede decir que la gente que acudió en forma masiva a contemplar lo allí expuesto, aprendió a considerar, sino como obras de arte, si como dignas de atención trabajos como los de Luis Caballero, Bernardo Salcedo, Lea Lublin,

---

<sup>110</sup> Aquí se puede hablar sobre la exposición de las nuevas construcciones que se estaban llevando a cabo al final del siglo XX, donde se buscaba acercar a la sociedad a lo nuevo, para que se fuera familiarizando. Ver Diario de Campo.

<sup>111</sup> Ramírez. (2012). Pág. 148.

<sup>112</sup> A partir de las Bienales de Coltejer, **Alberto Sierra** se vinculó con **Eduardo Serrano**, y con ese grupo de artistas, críticos, curadores y galeristas comenzaron a dar forma al discurso renovado sobre unas vanguardas de “ruptura” y apertura internacional; para todos ellos las Bienales de Coltejer fueron un punto de partida: para Alberto Sierra, por ejemplo, éstas establecieron “paralelos con el arte internacional”, y condicionaron la “creatividad” para que “tuviese al menos la información como medida en una confrontación universal”. De esa manera, las Bienales de Coltejer “evidenciaron y exaltaron en un medio provinciano el arte como concepto universal”. Ibidem. Ramírez. (2012). Pág. 159.

<sup>113</sup> En Medellín, inmediatamente después de las Bienales de Coltejer, el arquitecto antioqueño Alberto Sierra abrió una galería en los pasillos de su oficina de arquitectura, a la que llamó La Oficina; fue en esa galería donde se gestó el proyecto de un nuevo MAM en Medellín. Ibidem. Ramírez. (2012). 158.

<sup>114</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes ; Museo de Antioquia, 2014. Pág. XI.

completamente extraños al arriero, al paisaje o al mercado pueblerino que era a lo que estaban acostumbrados a considerar como arte; y esto en cierta forma propició la gran transformación de la plástica antioqueña en los años setenta<sup>115</sup>.

El impacto que generaron las Bienales en la ciudad de Medellín sirvió entonces para gestar la idea de crear una institución para el arte que difundiera, informara e incluso representara el cambio de paradigmas que se venían dando en el campo artístico, tanto en las prácticas como en las instituciones<sup>116</sup>.

De acuerdo con lo anterior, las bienales habían contribuido a alinear el terreno frente a este tipo de inquietudes y generar consciencia pública. Con su desaparición, se favoreció que entre los artistas jóvenes surgiera el clamor por una nueva entidad museológica que recibiera las enseñanzas dejadas por aquellos eventos, al tiempo que recogiera y apoyara las actividades que estaban teniendo lugar en la ciudad en torno al arte contemporáneo. Con el nuevo museo, se quería así “[...] *dar una respuesta a las necesidades que en materia de arte contemporáneo existen en nuestro medio, orientar a las distintas áreas de la cultural (plásticas, cine, teatro, arquitectura, diseño industrial), participar en un dialogo internacional con artistas, museos, universidades, etc., y trabajar con las nuevas generaciones de artistas teniendo en cuenta un sentido científico estricto*”<sup>117</sup>.

A modo de conclusión, se puede decir que las Bienales de Coltejer crearon la necesidad de fundar una institución donde tuviera cabida el nuevo acontecer artístico, generando al tiempo la necesidad de hacer crítica profesional de aquello que estaba surgiendo y dando como resultado la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín, que da cabida a todo lo que tiene que ver con lo contemporáneo, que no discrimina lo nuevo, sino que por el contrario lo apoya.

---

<sup>115</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 46, código 8346. Siglo. XX. Fol. 428. Pág. 35.

<sup>116</sup> Museo de Arte Moderno de Medellín, Palacio, Viviana; Jorge Lopera (Investigadores). *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2016. Pág. 16.

<sup>117</sup> Ibidem. (2014). Pág. 92.

### 3.2.1 Nacimiento del Museo de Arte Moderno de Medellín:

Conforme a lo anterior, se formó entonces, una corporación de artistas e intelectuales integrada por Jorge Velásquez Ochoa, Horacio Arango Villa, Alberto Sierra Maya, Tulio Rabinovich Manevich, Darío Abad Arango, Sonia Olaya de Abad, Federico Moreno Vásquez, Martha María de Moreno, Pilar Aramburo y Leonel Estrada Jaramillo<sup>118</sup>. El Museo sería como una “*entidad privada sin ánimo de lucro [...] con un claro sentido didáctico, social y cultural; un centro de información, divulgación y discusión*” con capacidad de involucrar la escena artística local.

Los objetivos trazados por la corporación para el nuevo museo fueron:

- Promocionar las artes plásticas y visuales contemporáneas producidas en los contextos nacional y latinoamericano.
- Crear una colección de obras de arte con fines divulgativos y pedagógicos.
- Establecer un fondo editorial que promoviera el intercambio con entidades afines, y el servicio a los usuarios de la institución.
- Organizar una biblioteca especializada en arte con el fin de promocionar las investigaciones académicas<sup>119</sup>.

En definitiva, el Museo de Arte Moderno de Medellín se ideó entonces como una institución encaminada a elevar el nivel cultural de la comunidad y como centro de información, desarrollo cultural, investigación y divulgación de las artes con un alto nivel de calidad, al servicio de los artistas y público en general<sup>120</sup>. Se fundó el 24 de agosto de 1978, Según el acta de constitución de dicho año, el nuevo MAMM se creaba para el estudio de “las artes plásticas contemporáneas” y para “exhibir” y “guardar obras” correspondientes a la “contemporaneidad actual o la del decurso de la institución”. El arquitecto Jorge Velásquez Ochoa, primer director del MAMM, presentaba a la institución como:

Un ‘centro Didáctico de Difusión y Cultural’ que aspiraba a replantear la noción tradicional de museo, de ‘sitio para recolectar y guardar objetos’, proponiéndolo como ‘un museo vivo’, capaz de superar esa ‘antigua concepción de museo muerto’. Al mismo tiempo el MAMM sería un foro abierto a todas las expresiones artísticas, sin limitaciones ni jerarquías, en el campo de las artes plásticas, el cine, la arquitectura, el diseño industrial, la crítica y la información<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. (2014). Pág. 92.

<sup>119</sup> Ibidem. (2014). Pág. 92.

<sup>120</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 39, código 8339. Siglo. XX. Fol. 29r-30r.

<sup>121</sup> Ramírez. (2012), Pág. 214-215.

Dos años después, el 22 de abril de 1980 consiguió formalizar su sede física en el Barrio Carlos E. Restrepo<sup>122</sup>. Cabe resaltar que el tránsito del museo, desde su fundación hasta la fecha actual, también ha sido posible, gracias a la extraordinaria visión de las administraciones municipales, al soporte y generosidad de empresas, fundaciones, aliados, y a la presencia de medios de comunicación<sup>123</sup>.

De otra parte, con el propósito inicial de ser un museo “vivo” al servicio de la comunidad y comprometido con el desarrollo cultural y artístico de Medellín; fue declarado patrimonio cultural de la ciudad en junio de 1985<sup>124</sup>. Conforme a los objetivos planteados desde el inicio, el MAMM ha procurado mantener la atención en el acontecer cultural y el impulsar y promover nuevos valores de arte a nivel nacional e internacional. En ese sentido, los gestores imaginaron un museo que, en respuesta a las transformaciones culturales de aquellos años, estuviera orientado por un concepto ampliado y desjerarquizado del arte, que pudiera integrarse a los procesos de modernización de la ciudad, así como a los círculos artísticos nacionales e internacionales, todo ello bajo un sentido expandido de contemporaneidad<sup>125</sup>.

Inauguró sus instalaciones con la exposición: “*El arte en Antioquia y la década de los setenta*”, estrenando sus nuevas salas con una muestra de 160 obras de 60 artistas Antioqueños de diferentes épocas y estilos. Desde sus inicios el MAMM tuvo la misión de presentar artistas por fuera de la escena hegemónica del país, explotar el arte como fuente de transformación, consolidar a Medellín como productor de arte y acercar al público con los artistas regionales y nacionales.

El MAMM sería un lugar desde el cual fuera pensada críticamente la sociedad, al tiempo que lograra generar interés por la ciudad y el país.

---

<sup>122</sup> La iniciativa de fundación del MAMM: “por un momento, un nuevo museo parecía la mejor oportunidad para aglutinar a los artistas. Fueron ellos quienes primero plantearon la necesidad de un museo “moderno”: se reunían “a pensarlo con un diseño propio y diferente, entendiéndolo como un patrimonio de la ciudad, sin nombres propios”. Sin embargo, no fueron los artistas quienes materializaron esa idea. Fue un grupo de coleccionistas, empresarios, banqueros y profesionales de diversos campos, principalmente formados como arquitectos, quienes, reunidos en la galería La Oficina, acogieron la idea de los artistas y de Alberto Sierra de crear un museo y se comprometieron en hacerla realidad. Por su composición diversa y su participación en la empresa privada, este grupo logró concretar el proyecto.” Ramírez. (2012). Pág. 208.

<sup>123</sup> Museo de Arte Moderno de Medellín. (Palacio y Lopera). (2016). Pág. 12.

<sup>124</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 41, código 8341. Siglo. XX. Fol. 124r.

<sup>125</sup> Ramírez. (2012). Pág. 17.

Durante cuarenta años de actividad, el MAMM ha sido coherente con su visión a través de sus exposiciones, logrando validar el arte moderno y contemporáneo local y distinguiéndose por realizar eventos icónicos del arte de vanguardia en América Latina. Para la gestión de todas las exposiciones el museo se ha apoyado en instituciones locales, nacionales e internacionales como: Suramericana de Seguros, Biblioteca Pública Piloto, Universidad de Antioquia, Alcaldía de Medellín, La Alianza Francesa, Centro Colombo Británico, El Goethe-Institut, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo La Tertulia, Galería La Oficina, Museo de Antioquia, Palacio de la Cultura, Colcultura, Ideartes, entre otros. Desarrollando muestras itinerantes, realizando montajes y curadurías de otras organizaciones, patrocinando eventos públicos y/o privados de la ciudad y creando alianzas culturales y pedagógicas con entidades estatales<sup>126</sup>.

Además, muchas de las empresas más representativas de esa época, aprovechaban la importancia que estaba tomando el MAMM, para consolidar su propia imagen nacional e internacionalmente, como ejemplo se tiene a Coltejer, en tanto que fue una de las empresas textiles más fuertes del país en aquel momento, aprovechó las exposiciones, como símbolo y representación de la modernidad y se abanderó con los ideales del progreso económico y cultural, identificándose con el cambio y la renovación, encarnados con el arte contemporáneo<sup>127</sup>.

Por otro lado, el Museo de Arte Moderno de Medellín, como entidad comprometida con el arte moderno y contemporáneo, organizaba desde 1981 el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich<sup>128</sup>, que cumple con los objetivos de descubrir, estimular y contribuir a la formación de artistas jóvenes menores de 30 años -cuya labor, emprendida por Tulio Rabinovich Manevich (Director del Salón) permitiría conocer el aporte de dicho Salón al desarrollo del arte colombiano contemporáneo-, pues consideraban a los jóvenes como eje renovador del pensamiento artístico de un país.

Ese primer Salón y los subsiguientes definen a Medellín como un lugar importante para el arte joven y aparece determinante para la acción y cambio de la escena artística nacional. Se da paso entonces a formas ampliadas de representación como han sido el performance, el arte electrónico, las instalaciones, el video arte, arquitectura, pintura, etc., generando un sitio central y valioso para el debate, la discusión, y el análisis de nuevos problemas artísticos que aquí se proponen<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> Tomado de: <http://saladeestudio.elmamm.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1894>. fecha 2019.04.10

<sup>127</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. (2014). Pág. 66

<sup>128</sup> Este Salón de manera particular, “Unido a la historia del Museo, de su patrimonio, de la ciudad, de las instituciones; es un testimonio de la diversidad de la creación contemporánea, de las reflexiones, de las actitudes de los artistas y de sus obras atentas a nuestra difícil realidad social”. En: Museo de Arte Moderno de Medellín;. *Historia Salón Arturo y Rebeca Rabinovich : 1981 - 2003*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2003. Pág. 8.

<sup>129</sup> Ibidem. Pág. 9.

Es por esto que, a través de proyectos del Programa de Proyección a la comunidad del MAMM, como las muestras de su colección, la programación de sus exposiciones y eventos organizados como: Bienales Internacionales de Video, Salones Regionales, “Museo Móvil”, y “El MAMM un Material Educativo y Cultural”, los talleres infantiles para la Escuela la Iguaná, “el Museo, la Ciudad un Aula Más”, entre muchas otras actividades; se asegura el seguimiento y la amplia difusión de la obra de artistas, además del conocimiento, disfrute, apropiación y encuentro de nuevos significados en sus obras por parte de un público diverso<sup>130</sup>, siendo conscientes que nada hubiese tenido sentido, sin la presencia del público que día tras día los visita y que ha encontrado en el espacio del Museo un lugar de conocimiento y disfrute del mundo porque cada visita, constituye la razón de ser del Museo.

Asimismo, podemos entender como desde el inicio:

La concepción del nuevo museo, como la de sus programas no se apoyaba en colecciones patrimoniales, sino, más bien, en procesos de comunicación dentro de la transitoriedad, del flujo y la movilidad de lo contemporáneo. Los objetivos del nuevo museo, de esa manera, se planteaban como contemporáneos, en una época en la que el arte moderno se encontraba sometido a revisión y eran puestos en duda sus fundamentos. Desde esa perspectiva, pareciera como si los objetivos del MAMM hubieran imaginado una institución moderna, como su nombre lo indica, que se negara a sí misma para recrearse como contemporánea<sup>131</sup>.

### **3.2.1.1 ¿Un Museo de Arte Moderno o de Arte Contemporáneo?:**

Conforme a lo anterior, se hace necesario dilucidar un poco los conceptos de modernidad y contemporaneidad, dado que, aunque están muy ligados, la definición de estos puede generar una mejor comprensión del quehacer de un museo de arte moderno. Así las cosas, Arthur Danto, citando a Greenberg, manifiesta que el arte contemporáneo es impuro y,

[...] Los artistas que hacían arte moderno no tenían conciencia de estar haciendo algo diferente hasta que, de manera retrospectiva, se comenzó a aclarar que había tenido lugar un cambio importante. Algo similar ocurrió en el cambio del arte moderno al contemporáneo. Creo que por mucho tiempo “el arte contemporáneo” fue simplemente el arte moderno que se está haciendo ahora. Moderno, después de todo, implica una

---

<sup>130</sup> Museo de Arte Moderno de Medellín; *Historia Salón Arturo y Rebeca Rabinovich : 1981 - 2003*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2003. Pág. 7.

<sup>131</sup> Imelda Ramírez González. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*. 2012. Pág. 18.

diferencia entre el ahora y el antes: el término no se podría usar si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas [...] “contemporáneo”, en el sentido más obvio, significa lo que acontece ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos<sup>132</sup>.

Para mejor comprensión del lector en términos conceptuales, es adecuado advertir una ruptura o migración entre lo moderno y lo contemporáneo; de modo que:

Para bien o para mal, los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro. Ese futuro no siempre era muy duradero, y sin embargo la historia del arte del siglo XX debe tomar nota de esta inquieta experimentación, porque muchos de los artistas con más talento de esta época se sumaron a esos esfuerzos<sup>133</sup>.

Igualmente, podría decirse que un Museo, o por lo menos un Museo de Arte Moderno se encuentra intrínsecamente y en constante proceso de renovación de sus saberes y el MAMM en particular, con los Salones Arturo y Rebeca Rabinovich, para un ejemplo puntual, marca una tendencia a lo contemporáneo, dado que un Salón de semejante importancia invitaba a los jóvenes estudiantes de artes a proponer nuevas formas de arte, a partir de sus propias vivencias, cuyo final estaba en la descripción artística de su contexto, en el uso de diversas formas, que muchas veces estaban bastante alejadas de la tradicionales.

Así, la visión y desarrollo del Salón Rabinovich, convocado desde 1981 por el MAMM -y durante 20 años-, sólo puede ser comprendido a partir de una fase de creciente internacionalización que vive el arte colombiano como resultado de las Bienales, realizadas en Medellín en 1968, 1970, 1972 y 1981. Sin embargo, tales vínculos deben ser ubicados, además, en un contexto poético en el que resulta indispensable discutir los alcances de una situación que, en todas las dimensiones del arte, ha significado un cambio radical de sentido, cambio desde el cual es posible identificar el proceso del Salón Rabinovich con la incursión de lo contemporáneo en el arte colombiano, tras el despliegue moderno de las décadas anteriores<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Arthur C., Danto. «Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo.» En *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, de Arthur C. Danto, 25-40. Barcelona: Paidós, 1999. Pág. 32.

<sup>133</sup> Ernst H. Gombrich. *La Historia del Arte*. Edición 16. Barcelona: Phaidon, 2011. Pág. 435.

<sup>134</sup> Museo de Arte Moderno de Medellín. (2003). Pág. 13.

El perfil del estilo moderno se reveló cuando el arte contemporáneo mostró un perfil absolutamente diferente. Esto puso al Museo de Arte Moderno en una clase de linde que nadie hubiera vaticinado cuando aún era la casa de “nuestro arte”. El linde se debió al hecho de que “lo moderno” había adquirido un significado estilístico y un significado temporal. A nadie se le hubiera ocurrido que sería un conflicto que el arte contemporáneo dejara de ser moderno. Pero hoy, que estamos cerca del fin del siglo, el Museo de Arte Moderno debe decidir si va a adquirir arte contemporáneo que no es moderno, para volverse, entonces, un museo de arte moderno en un sentido estrictamente temporal, o si solo continuará coleccionando arte del estilo moderno (producción que se ha diluido casi gota a gota) pero que no es representativo del mundo contemporáneo<sup>135</sup>.

Así pues, el MAMM ingresó al campo artístico colombiano, donde participó de manera activa. Por un lado, se integró a una red de museos de arte moderno heredando con ello la tradición del modernismo, y por otro, fue un polo de atracción de planteamientos y propuestas que ponían en entredicho esa tradición, al apoyar la expansión del campo artístico al interior de la tradición vanguardista con una aspiración más contemporánea.<sup>136</sup> En su proceso de ampliación de la óptica artística y como centro de arte y cultura al servicio de la comunidad, el MAMM “*desarrolla distintos proyectos en las áreas de artes plásticas, arquitectura, cine, video, música, nuevas tecnologías, por medio de los cuales el público puede apropiarse, conocer y disfrutar las distintas expresiones del arte moderno y contemporáneo*”<sup>137</sup>.

A la manera de Danto, la migración de lo moderno a lo contemporáneo solo puede ser observada a través del tiempo, porque en el momento mismo de la ruptura, no habría manera de comprender que se estaba dando tal migración. No se puede decir que hay una fecha exacta, sólo se pueden hacer interpretaciones, por ejemplo: si bien desde la década del 30 del siglo XX, es posible observar pinceladas de arte contemporáneo con impresionantes obras como las de Débora Arango, sólo hasta la década del 80 del mismo siglo y a partir de impulsos como los Salones Arturo y Rebeca Rabinovich<sup>138</sup>, se puede evidenciar un desarrollo más marcado del arte contemporáneo, pues en estos salones se impulsaba un arte nuevo, fuera de los cánones artísticos más tradicionales, donde se invitaba a estudiantes de arte a expresar las características de su entorno a partir de nuevos trazos artísticos, a innovar en su quehacer.

---

<sup>135</sup> Arthur C., Danto. (1999). Pág. 33.

<sup>136</sup> Palacio, Viviana; Jorge Lopera (2016). Pág. 67.

<sup>137</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 57, código 8357. Siglo. XX. Fol. 18r.

<sup>138</sup> *El Colombiano*, en un artículo de prensa resalta la importancia cumplida por el salón Arturo y Rebeca Rabinovich organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín, bajo el patrocinio de la Fundación que lleva su nombre. Donde alude a que de allí han surgido artistas que remitiéndolos tan solo al ámbito antioqueño, ocupan en la actualidad una sólida posición en el arte contemporáneo colombiano. AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 45, código 8345. Siglo. XX. Fol. 311.

Al mismo tiempo, se puede entender entonces que, “*los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo*”<sup>139</sup>.

Asimismo, opina Rita Eder en la introducción de “*Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*”. Pues dice que, en el desarrollo de la polarización de dos sucesos artísticos como son la IV Bienal como el Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano:

Emerge una vasta red de conceptos ligados a las diversas perspectivas teóricas sobre la vanguardia, cuya crisis acompaña el fin del arte moderno y el inicio del contemporáneo. Recordemos que el nuevo museo de Medellín se atribuyó ser moderno en una coyuntura en la que desde su inicio dejaría de serlo, ya que, como bien señala Ramírez, la diferencia entre ambas categorías y temporalidades es la autonomía del arte y su subversión. La insistencia de lo contemporáneo en el arte y en la vida señala ya el fin del modernismo en el arte que tanto defendió Greenber al acentuar y prolongar artificialmente su existencia<sup>140</sup>.

Conforme con lo anterior, se podría concluir que el Museo de Arte Moderno de Medellín, adquirió o se adecuó al concepto de lo moderno en el sentido estrictamente temporal, es decir, que se llama a sí mismo moderno, cuando en su interior hace uso y practica el arte contemporáneo. De modo que, el MAMM es un museo contemporáneo dentro de la modernidad que ello implica.

---

<sup>139</sup> Arthur C., Danto. (1999). Pág. 37.

<sup>140</sup> Ramírez. (2012). Pág. 14-15.

## **Capítulo 4 Débora Arango Pérez, una artista plástica en una época que no le correspondía.**

La academia colombiana, en cuanto a arte se refiere, tuvo gran fuerza y precocidad, si se compara con otros países de América Latina. A finales de la segunda década del siglo XX en Colombia surgen los primeros artistas que de manera consciente y explícita se apartan de la tradición clásica. Se trata de un grupo de escultores<sup>141</sup> que proponen al país un trabajo artístico de carácter social, desligado de los cánones de belleza clásica, de los temas y los materiales “nobles”, e inspirado en las ideas americanistas y nacionalistas que, a partir de la Revolución Mexicana de 1921, se estaba difundiendo por toda Latinoamérica; estos escultores se concentraron en representar en sus obras la verdadera gente de Colombia: los campesinos, los obreros, los indígenas, la gente del pueblo<sup>142</sup>. Como afirma Damián Bayón citado por Rubiano Caballero en *Arte moderno en Colombia*:

Puede decirse que a partir de los años 20 aparece en los centros más evolucionados de Latinoamérica una toma de conciencia de todos los problemas principales no sólo estéticos sino sobre todo políticos, económicos, sociales, ideológicos. En arte va a ser la época del muralismo mexicano; de la aparición en Buenos Aires de Figari, de la vuelta de Pettoruti a su tierra natal; de la creación del grupo chileno Montparnasse, del ‘indigenismo’ de un peruano como Sabogal<sup>143</sup>.

De los colombianos nacionalistas, vale la pena destacar la gran producción de frescos, óleos, acuarelas y esculturas de Pedro Nel Gómez, en las que abundan temas como las mitologías populares, las mineras o barequeras, las maternidades y la violencia; igualmente, los óleos y las acuarelas de Débora Arango Pérez -plenamente reconocida en la década del 80, por una serie de sucesos que serán tratados a lo largo del escrito- en los que aborda algunos temas sociales y políticos que nadie en el país había presentado con tanta crudeza: figuras y escenas de prostíbulos, maternidades grotescas, monjas

---

<sup>141</sup> Entre los que destacan Rómulo Rozo, Josefina Albarracín, José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez y Ramón Barba.

<sup>142</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes ; Museo de Antioquia, 2014. Pág. IX.

<sup>143</sup> Rubiano Caballero, G. (27 de 08 de 2019). *Cedettrabajo.org*. Obtenido de *Cedettrabajo.org*: [https://cedettrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/Arte\\_moderno\\_en\\_Colombia.pdf](https://cedettrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/Arte_moderno_en_Colombia.pdf). Pág. 1.

caricaturescas y retratos muy distorsionados de políticos conocidos representados como animales<sup>144</sup>.

Hablar del arte antioqueño para el siglo veinte, significa rememorar a numerosos pintores, arquitectos y escultores que han hecho de la región parte importante de la historia cultural nacional e internacional. Son muchos los personajes que se podrían mencionar en estas líneas como los promotores de la nueva tendencia artística y cada uno de ellos como representante de una época y momento histórico particular. Han exteriorizado en sus obras los acontecimientos ocurridos, siendo para ellos el arte un medio idóneo para dar testimonio de la condición humana de los oprimidos, sus conflictos sociales, sus aspiraciones y sus esfuerzos por construir una sociedad mejor.

Sin embargo, en este escrito se hará alusión a una pequeña parte de ese numeroso grupo de artistas *“los cuales consolidaron una temática y una perspectiva diferente a la que se venía trabajando en el Siglo Diecinueve. Se trata de una pintura como testimonio y denuncia social, que hace del arte una nueva forma de expresión”*<sup>145</sup>. Lo que se pretende al mencionar estos personajes es dar a entender y describir su nueva perspectiva artística como manifestación de sus ideas, pensamientos y percepciones del mundo como común denominador entre éstos, generando que se hable de una determinada tendencia o temática y se cataloguen como tal.

En efecto, a principios de la década de los 30 y por un lapso aproximado de veinte años, la pintura colombiana se vio sacudida y renovada, tanto en lo formal -pues se rompió con la tradición artística que había sido costumbre desde épocas inmemoriales- como en la concepción del fin y la utilidad de la pintura. Este último aspecto fue esencial y se basó en la experiencia del muralismo mexicano y respiró el mismo aire de cambio de la “Revolución en Marcha” luego de casi medio siglo de republica conservadora<sup>146</sup>. Con mayores o menores méritos y con osadías antiacadémicas más o menos logradas, estos artistas fueron indiscutiblemente los primeros modernistas del país y los continuadores de la avanzada modernista en América Latina<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> Ibidem. Pág. 1.

<sup>145</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 47.

<sup>146</sup> Ibidem. Fol. 47.

<sup>147</sup> Rubiano Caballero, G. (27 de 08 de 2019). *Cedetrabajo.org*. Obtenido de *Cedetrabajo.org*: [https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/Arte\\_moderno\\_en\\_Colombia.pdf](https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/Arte_moderno_en_Colombia.pdf). Pág. 1.

Se puede decir que, la mayor parte de los artistas asociables a este movimiento fueron antioqueños influenciados por Pedro Nel Gómez (1899-1984). El inicio puede establecerse en 1934, año en el que Gómez presentó en Bogotá una exposición con más de cien cuadros. Acababa de pasar siete años de aprendizaje en Europa y se había instalado en Medellín como profesor de Bellas Artes. Descubrió el fresco y definió sus intereses artísticos ‘soy fundamentalmente muralista, o sea, el que lleva a sus obras las victorias, los anhelos, las derrotas y dolores de su pueblo y de su patria’<sup>148</sup>.

Los temas de estas nuevas obras van en pro de denunciar los problemas sociales más preocupantes de dicha época, donde la realidad nacional quedaría consagrada como problema pictórico; puesto que, el arte se estaba convirtiendo en un tema idóneo para dar evidencia de la condición humana de los oprimidos, sus problemas sociales, sus esperanzas y sus esfuerzos por cambiar la realidad social, a partir también del desarrollo económico que estaba teniendo lugar. No obstante, cabe mencionar que esta nueva tendencia basada en la interpretación de los problemas nacionales y en la superación de la tradición artística decimonónica, sería fuertemente atacada por la tendencia conservadurista.

Por ejemplo, entre dos estilos artísticos reconocidos socialmente se encuentran Eladio Vélez<sup>149</sup> (1897-1967) quien representa una escuela pastoril de admiración estética, y que defendió el ejercicio de la pintura sin contaminación de ideologías políticas, más tendiente a la tradición decimonónica, en contraposición a la que hizo Pedro Nel Gómez (1899-1984), quien se dedicó ampliamente al retrato y a la acuarela, “-como dice Juan Friede- describe a sus discípulos los valores plásticos que revelan la vida colombiana y que claman desesperadamente que les de forma [...] llama la atención sobre la luminosidad del valle, de Medellín, sobre los contrastes de su colorido, sobre la rica paleta del paisaje. De Pedro Nel emana una fuerza de convicción, una fe inquebrantable en el noble papel que ha de jugar la pintura americana”<sup>150</sup>.

Lo anterior, generó que en los años 30 se produjera una sonora polémica local en la que estuvieron enfrentados “pedronelistas”, partidarios de una pintura socializante e

---

<sup>148</sup> Ibidem. Fol. 47.

<sup>149</sup> Vélez, realizaba una pintura aislada de la problemática social y concentrada en asuntos plásticos y en temas clásicos como el retrato, el paisaje y las naturalezas muertas, lo que explica un poco por qué Débora Arango prefirió la expresión artística más del tipo de Pedro Nel Gómez, más preocupado en retratar los conflictos sociales. Londoño. (2001). Pág. 251.

<sup>150</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 24.

innovadora, y los “eladistas”, a quienes se les atribuía peyorativamente intereses académicos, burgueses y conservadores.

Entre otros artistas, Débora Arango (1907-2005) la artista objeto del presente capítulo, coadyuvó a la consolidación de esta nueva tendencia del arte innovador. Aunque hizo parte de las dos corrientes artísticas, mientras encontraba su destino, por así decirlo, pues, luego de ser alumna de Eladio Vélez, pasó a estudiar con Pedro Nel Gómez, quien supo encaminar sus expectativas artísticas hacia el modernismo.

Sin embargo, se dice que, aunque es evidente la influencia de Pedro Nel Gómez, Arango, ha llevado su pintura a una modalidad fácil de apreciar a primera vista. A pesar de que, su arte empieza a tener un vigor independiente y una expresión propia, generando con ello al tiempo, una inconformidad en sus maestros. Es bien sabido que los maestros artísticamente hablando pretenden dejar un legado y ser reconocidos por medio de las expresiones artísticas de sus discípulos y pretenden verse reflejados en lo que ellos hacen; para el caso particular de Débora Arango no es que aplique esto en rigor, pues ella desde el principio, marcó una gran diferencia e independencia artística.

La crítica en su contra se hizo más marcada por las cualidades de sus obras, por encima de la calidad de sus trazos; de modo que en una sociedad patriarcal como la antioqueña y por qué no, como la colombiana, el hecho de que una mujer hiciese señalamientos con su expresión artística generaba desconfianza y temor en muchos. Aunado a que cómo dice Santiago Londoño en *Débora Arango: cuaderno de notas, 100 años de nacimiento: edición conmemorativa*. Socialmente los murales estaban dados solo a los hombres, las mujeres se debían conformar con pequeñas pinturas<sup>151</sup>, por lo menos en Colombia.

En 1946, Débora Arango quiso aprender de las fuentes mismas del muralismo, se dirigió a estudiar a México, al lado de grandes maestros muralistas como José Clemente Orozco (1893-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Diego Rivera (1886-1957)<sup>152</sup>, siendo la temática de este último más tendiente a la protesta social<sup>153</sup> y por ende

---

<sup>151</sup> Santiago Londoño Vélez. *Débora Arango: cuaderno de notas, 100 años de nacimiento: edición conmemorativa*. Medellín: Gobernación de Antioquia, 2007. Pág. 7.

<sup>152</sup> Tomado de: <https://www.descubrirelarte.es/2017/11/01/los-tres-grandes-muralistas-orozco-rivera-y-alfaro.html>. Fecha de consulta: 17/04/20.

<sup>153</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 67.

más acorde con las pretensiones de ella, dado que, para Rivera: *“El arte debe ser antidecorativo, antiesteticista, antiintelectual, es más, debe ser brutal, humano, con responsabilidad social, elocuente, real, rotundo, universal, lejos de todos los repugnantes esteticismos”*<sup>154</sup>. Los comentarios críticos sobre la pintora antioqueña siempre están en esta tónica, se habla *“de lo trágico y lo grotesco”* o de *“algo que atrae y que repudia”*<sup>155</sup>.

Si se entiende el mural, como una pintura hecha para hombres, en una sociedad machista como la antioqueña, se puede pensar también que el hecho de que Débora Arango tuviese tales pretensiones puede ser uno de los motivos que generarían el aislamiento de Pedro Nel Gómez, pues Arango estaba fascinada con la pintura a gran formato y quería hacerla ella también, pero no era pintura permitida a mujeres. Además, *“Los celos de Pedro Nel Gómez con algunos de sus alumnos no era un secreto. Generoso en la enseñanza del dibujo y la acuarela, era visto como un maestro egoísta en el caso de la pintura mural, de la que nunca quiso revelar la técnica a nadie, lo cual conllevaría a que desapareciera en Antioquia con su muerte”*<sup>156</sup>. Si bien, Débora Arango, hace alusión a que se habían alejado porque su maestro tenía muchas ocupaciones, los medios hacen referencia a que él no estaba de acuerdo con el estilo propio que la artista estaba tomando, y aunque ella constantemente le hacía consultas, éste había preferido desligarse de lo que aquella estaba exponiendo.

Además, porque con sus estudios en el exterior había adoptado nuevos métodos artísticos, como el hecho de añadir pliegos de papel, para pintar en un formato más grande, a lo que el maestro le decía que él de ella, no se metía en esa pintura tan grande, sin embargo,

Poco tiempo después, Débora Arango tuvo ocasión de observar en una exposición un retrato que Gómez había pintado de una de sus hijas a tamaño natural, para el cual unió, como ella lo había hecho, pliegos de papel. Para entonces, el maestro también le había ordenado que dejara de fechar sus obras, e incluso la pintora llegó a borrar algunas fechas. Ello tuvo como consecuencia impedir que hoy se tenga mayor claridad sobre sus períodos creativos y que sea imposible hacer comparaciones precisas con las obras de sus contemporáneos<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 24.

<sup>155</sup> Ibidem. Fol. 24.

<sup>156</sup> Santiago Londoño Vélez. *Débora Arango: vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997. Pág. 61.

<sup>157</sup> Débora nunca quiso hacer lo mismo que Pedro Nel Gómez, le gustaba la técnica que utilizaba, pero le parecía una pintura muy fea, que él no era bueno para el color. Londoño. (1997). Pág. 60.

De modo que, hubo un marcado cambio en espíritu artístico, pues muchos se inscribieron en la nueva tendencia que buscaba dar expresión a las viejas realidades, pero, desde una nueva perspectiva, dando lugar a un sinnúmero de oponentes. Pues sería esta una generación que por primera vez estaría renovando los caminos del arte y construyendo una ética y una estética personales, unidas a una conciencia histórica crítica, haciendo alusión a los problemas sociales que, si bien afectaban a la mayor parte de la sociedad, habían pretendido ser minimizados por la elite social.

Por otra parte, Débora Arango fue tomando postura frente a su concepción del mundo y para ella, la vida, admirable, no podía apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales, por eso sus obras desconcertaban a las personas que querían hacer de la Vida y de la Naturaleza lo que en realidad no eran. Le emocionaban las escenas rudas y violentas; decía: “*por eso pinté ‘Matarifes’*. *Me gusta la naturaleza en todo su esplendor; por eso pinto paisajes y desnudos. Yo creo que por eso no soy inmoral*”<sup>158</sup>. Aunque era acusada de inmoral por el tipo de cuadros que pintaba, ella hacía alusión a que el cuerpo mismo, aunque desnudo, hace parte de la naturaleza y para ella, en tanto naturaleza, no debía ser interpretada como inmoralidad.

Débora Arango entonces, hace una incursión en el naturalismo y en el cuerpo femenino que se constituye ya no en el símbolo de la belleza clásica pura, llena de veladas alusiones, sino en una desnudez verdadera puesta a la vista. Escenas de bares y prostíbulos dan cuenta de su propósito de tratar temáticas urbanas. Igualmente, emprendió con su pintura una serie de obras de sátira política que son un fiel registro de la realidad nacional. En sus obras es evidente el sentido de liberación que evoca la sensualidad, la sátira y la denuncia<sup>159</sup>.

No sería extraño entonces que, Débora Arango, como representante dentro de la pintura femenina, de esa nueva y humana interpretación del arte, que podría ser acogida bajo el título genérico del *moderno expresionismo*, hubiese sido blanco de fuertes polémicas, desde la crítica cruel hasta la franca acogida<sup>160</sup>. Este moderno expresionismo puede ser entendido al mismo tiempo, como que Débora Arango, fuera pionera en las primeras pinceladas de modernidad en el medio artístico, en una época donde la voz

---

<sup>158</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 6.

<sup>159</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 47.

<sup>160</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 30.

femenina estaba vetada casi que completamente y, Arango, de manera particular, se había convertido en la piedra en el zapato de algunos altos representantes sociales.

Aunque cabe aclarar que ella, cuando se dedicaba a la pintura, no se inscribía en ninguna escuela pictórica determinada, sino que seguía la trama de su propia concepción, de sus ideales en relación con la vida<sup>161</sup>. Se podría entender entonces, por qué la artista, no se concibió en ninguna corriente pictórica, y ha sido su mejor definición pues, aunque veía reflejado en parte, en las obras de su mentor Pedro Nel Gómez, lo que ella quería plasmar, no compartía del todo el gusto de este, así que pintaba a su propio estilo.

#### **4.1 Los inicios pictóricos de Débora Arango:**

Si bien, la obra de Débora Arango es el foco del escrito, será necesario abordar primero otros aspectos, para dar al lector mejor comprensión del entorno social y político en que se desarrolló su obra, así que se procederá a explicar el contexto a partir de los cambios de modernización económica, evidenciados en la creciente industrialización y auge de obras públicas que se dio por la década de 1920, donde, con ocasión también, a la bonanza cafetera de aquel momento, la sociedad estaba creyendo en el progreso y que éste conllevaría a un gran beneficio social. Además, en esa misma década se realizaron algunas exposiciones de arte moderno francés en Bogotá y Medellín, permitiendo con ello cultivar el germen de lo contemporáneo que, aunque no tendría muy buena acogida entre los artistas y el público en general, por lo menos sí, sembraría las bases o permitiría migrar un poco la idea del quehacer artístico, descubriendo nuevas formas por fuera de la tradición<sup>162</sup>.

Como resultado, concerniría a dos conjuntos de pintores y escultores de Bogotá y Medellín ubicar el arte colombiano, a partir de la década de 1930, en “el umbral de la modernidad”, como lo ha denominado el historiador Álvaro Medina. Pues tal renovación en las artes tuvo su correspondencia con la reformas económicas y sociales propuestas

---

<sup>161</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 31.

<sup>162</sup> Santiago Londoño Vélez. «Arte del siglo XX.» En *Arte Colombiano 3.500 años de historia*, de Santiago Londoño Vélez, 209-373. Editado en Colombia: Villegas Editores, 2001. Pág. 225.

por la llamada “república liberal” (1930-1945), establecida luego de dos décadas de hegemonía conservadora<sup>163</sup>.

Dicho germen renovador, para la ciudad de Medellín, se hizo especialmente evidente en un grupo denominado los “pedronelistas” -seguidores de Pedro Nel Gómez-, que establecieron nuevas preocupaciones estéticas, más acordes con la representación del colombiano común, con el propósito de romper con la academia europea y darles forma artística a “*los hombres y las mujeres de esta tierra, a los mitos, los valores y los conflictos de nuestra sociedad, a los paisajes americano y colombiano*”<sup>164</sup>. Su interés común era, la exploración estética de lo que ellos consideraban la verdad nacional, con la intención de exaltar y glorificar algunos de los aspectos más relevantes de la historia de Colombia, pero no de la historia de bronce, sino de la historia del pueblo; rompiendo así con la concepción academicista que había estado vigente en el arte colombiano, dedicado a seguir enalteciendo la figura de los personajes más ilustres. Aquellos pedronelistas, más preocupados por las manifestaciones sociales creían que el arte debía ponerse al servicio de la expresión del pueblo, sus luchas y sus conflictos<sup>165</sup>.

Según Santiago Londoño, Pedro Nel Gómez, rechazaba la belleza académica y quería mostrar los movimientos sociales, en contraposición a la pintura de caballete dedicada a la decoración o a la representación de individuos, por ello, en el año 1944, un grupo de estos pedronelistas, encabezados por el mismo Pedro Nel Gómez firmó el “Manifiesto de los artistas independientes”<sup>166</sup>. Un documento en el que señalaron sus principios, donde primaba la educación de las masas antes que el beneficio económico y la independencia artística respecto a la tradición europea<sup>167</sup>.

---

<sup>163</sup> Londoño (2001). Pág. 225.

<sup>164</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. (2014). Pág. IX.

<sup>165</sup> Ibidem. Londoño. (2001). Pág. 236.

<sup>166</sup> Los artistas participantes fueron: Maruja Uribe, Graciela Sierra, Pedro Nel Gómez, Jesusita Vallejo, Gabriel Posada Zuloaga, Rafael Sáenz, Débora Arango, Graciela Sierra, Octavio Montoya, Laura Restrepo de Botero. En cuanto al manifiesto (firmado en febrero), consta de 13 puntos que plantean la necesidad del arte, de un arte americano aunque también colombiano, del fresco como pintura del pueblo, del apoyo del Estado, de la diferenciación de arte y política, de la educación artística, de la independencia de Europa, de la pertenencia continental, de la revolución en el arte y del arte como reflejo de toda una época. Tomado de:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/860304/language/es-MX/Default.aspx> 15/02/2015.

<sup>167</sup> Ibidem. Londoño. (2001). Pág. 236.

Entre las alumnas más destacadas de Pedro Nel Gómez, se encuentra Débora Arango (1907-2005). *El Colombiano*, hace una pequeña descripción biográfica de la artista, en las siguientes líneas:

Nació en Medellín en 1910. Comenzó sus estudios en el colegio María Auxiliadora y luego en la Institución de Bellas Artes. Completó sus conocimientos en la Academia de Pedro Nel Gómez y en España. Estuvo en Mejiico, al lado de grandes figuras de esa nación y aprendió la técnica del fresco. Formó parte del grupo de Los Independientes, el cual lanzó un manifiesto y donde ella sobresalió.

Antes, en 1940 enfrentó su obra a un medio profundamente alejado de su pensamiento estático y mostró la realidad nacional con sus lacras sociales y religiosas, que hicieron llover sobre ella una de las censuras más enconadas, mordaces e injustas, que haya tenido lugar en nuestro medio<sup>168</sup>.

Ramiro Osorio (Ministro de Cultura 1997) en *Débora Arango: vida de pintora*, se refiere a esta artista como una mujer que tuvo libertad absoluta para atravesar casi la totalidad del siglo XX, una mujer que no tenía miedo a expresarse, pues trabajó temáticas que estaban vedadas en Colombia, habló de temas prohibidos, vivió una vida propia cuando sólo pocos se atrevían a hacerlo y con un agravante peor, era mujer; desbarató tabúes que se habían vuelto costumbre desde hacía siglos y se acercó al ser humano con los ojos abiertos. Débora pintó las cosas simples de la vida<sup>169</sup>.

Cabe mencionar que Débora Arango, se destacó en un principio con acuarelas de marcado colorido que representaban escenas urbanas y domésticas, en las que se percibe su breve paso como alumna de Gómez. No obstante, fue con una serie de grandes desnudos femeninos naturalistas, con los que alteró el canon académico vigente en la representación del cuerpo femenino. Ello despertó un escándalo local que alcanzó proporciones nacionales con matices políticos<sup>170</sup>. La prensa recogió los pronunciamientos e incluso tomó partido según las líneas políticas de cada medio.

---

<sup>168</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 25

<sup>169</sup> Santiago Londoño Vélez. *Débora Arango: vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997. Pág. 9.

<sup>170</sup> Londoño. (2001). Pág. 240.

## 4.2 Débora Arango, cuatro temas en sus obras:

Con respecto a la década de 1950, según Santiago Londoño, el arte colombiano vivió una iniciación a las corrientes dominantes del arte internacional, en particular al arte abstracto, que triunfó internacionalmente después de terminada la segunda guerra mundial, convirtiéndose en paradigma estético del llamado mundo libre. La abstracción fue acogida con entusiasmo por varios de los nuevos artistas colombianos, que estaban insatisfechos con la propuesta indigenista del movimiento Bachué<sup>171</sup> y con el neocostumbrismo académico. Esto coincide con un momento político incierto, que desembocó en un golpe militar en 1953, dictadura que dio paso al Frente Nacional (1958-1974), un acuerdo bipartidista que buscó poner fin al violento conflicto que vivía el país<sup>172</sup>.

Para dicho autor, con ocasión a la revuelta popular del 9 de abril de 1948, se inició un período conocido en la historia colombiana como “la Violencia”, que sería prolongado hasta principios de la década de 1960, y que quedaría reflejado principalmente en la obra de Débora Arango, en lo que concuerda con Imelda Ramírez, en “*Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*”. Pues también, hace alusión a que la artista antioqueña dejó un crudo testimonio de esos años en los que el país se desangraba en medio de las luchas entre liberales y conservadores. Cuando Débora Arango regresó de México, quería ser “la primera mujer muralista de América”. En México había estudiado las obras de José Clemente Orozco y de José Guadalupe Posada, las cuales le aportaron nuevos elementos expresivos a su forma directa de presentar los conflictos políticos del país<sup>173</sup>.

Si bien posteriormente surgirían nuevas manifestaciones violentas de diverso origen y fueron varios los artistas que produjeron obras comprometidas con denunciar sus causas, manifestaciones y consecuencias; la artista en mención puede ser considerada como pionera en plasmar tales aspectos.

---

<sup>171</sup> Para mayor profundidad en este movimiento, ver texto completo de Santiago Londoño. «Arte del siglo XX.» En *Arte Colombiano 3.500 años de historia*.

<sup>172</sup> Santiago Londoño Vélez. «Arte del siglo XX.» En *Arte Colombiano 3.500 años de historia*, de Santiago Londoño Vélez, 209-373. Editado en Colombia: Villegas Editores, 2001. Pág. 261.

<sup>173</sup> Ramírez González, Imelda. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. Pág. 85.

En definitiva, el quehacer artístico de Débora Arango, puede ser dividido en cuatro aspectos fundamentales -como se puede ver a partir de la consulta de la serie documental “Exposiciones” ubicada en la Sala de Estudio del MAMM- siendo estos: Desnudos, Política, Religión y Denuncia Social. De modo que, Jesús Gaviria G. (Director de Artes Plásticas MAMM), describe:

#### CUATRO TEMAS EN LA OBRA DE DÉBORA ARANGO

La polémica desatada en torno a los desnudos presentados por Débora Arango en el Club Unión Medellín en 1939 y que culminó con su voluntario aislamiento creativo, apenas si toca superficialmente el alcance plástico y ético de la obra de esta artista que aún, a pesar de los esfuerzos realizados hasta el momento, no ha alcanzado el lugar que le corresponde dentro del arte Latinoamericano de mediados del presente siglo (XX).

Y es que la razón de la permanente actualidad de lo que hoy exhibe el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, no descansa sobre aspectos anecdóticos y circunstanciales, sino sobre un tratamiento plástico puesto al servicio de una concepción del arte como conquista de una vida crítica, auténtica y libre.

Estos conceptos y su equivalencia práctica son los que dispensan unidad y sentido a los cuatro temas que *aborda*.

En lo referente al desnudo, no es atrevido afirmar que Débora Arango realizó por primera vez un auténtico desnudo en el arte colombiano, al despojarlo de todo contexto histórico, plástico, mitológico o geográfico. No son diosas, ni odaliscas, ni símbolos; son simplemente mujeres desnudas. A propósito, Débora Opina: “Un cuerpo humano puede no ser bello, pero es natural, es humano, es real, con sus defectos y deficiencias. Por otra parte, no se debe tener un concepto superficial sobre la belleza”.

**Al momento de asumir, no ya la política como tema abstracto y general, sino como hecho político o noticia periodística. Débora Arango aporta al arte colombiano una solución al difícil problema de obtener una respuesta plástica-formal de carácter permanente a los hechos de la actualidad.**

En sus trabajos de tema religioso, extrema Débora su ironía de carácter plástico, para formular su más radical defensa de la libre conquista de la propia autenticidad. En la “Huida del convento”, una acuarela magistral, se realiza ejemplarmente este propósito.

La fuerza de la obra de Débora Arango dirigida a lo que hemos llamado Denuncia Social, radica precisamente en no asumir el papel de denuncia, sino más bien el de registro. La atención puesta por la artista a lo marginal, problemático o extravagante, no obedecen a un interés aislado por cada uno de estos fenómenos, sino que son asumidos como manifestaciones naturales de la vida<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 39, código 8339. Siglo XX. Fol. 29r-30r.

## 4.2.1 Débora Arango pinta desnudos:

El 25 de octubre de 1939, Marco A. Peláez, como secretario de la Sociedad de Amigos del Arte, entidad cultural fundada en 1937 y activa hasta 1961, invitó a Débora Arango a participar en una muestra de pintura en los recintos del Club Unión, el centro social más prestigioso de la ciudad de Medellín para el momento. Tal invitación se debió a que los organizadores dispusieron escoger a dos alumnos sobresalientes del Instituto de Bellas Artes, a manera de reconocimiento. Fueron entonces elegidos Jaime Muñoz, de 24 años, y Débora Arango, quien contaba con 31 años<sup>175</sup>.

La prensa local de Medellín se manifestó así:

En varias exposiciones de fin de año, habíamos visto algunos estudios de Débora Arango y admiramos en ellos su colorido y su dibujo bastante aceptables. Pero hoy Débora nos sorprende con una obra superior a nuestro medio, vigorosa, cálida; obra ya



de artista y no de muchacha aficionada a pintar cosas bonitas para obsequiar a sus amistades. Sus desnudos<sup>176</sup>, sus retratos, el grupo de Hermanas de la Caridad, nos hace recordar otros medios y otros cenáculos artísticos. [...] Pueden los espectadores no gustar de la escuela o tendencias a las que parece inclinada Débora Arango, pero tendrán que confesar todos que, en las obras de esta muchacha, hay algo particular; algo que es temperamento, personalidad, vigor, atrevimiento artístico que ninguno de sus compañeros de salón posee, teniendo quizá algunos de ellos más dibujo y más técnica que ella<sup>177</sup>.

Se dieron opiniones de diversa índole, como quedó evidenciado en un artículo de prensa publicado que dice:

Una pintora que, por falta de técnica y méritos artísticos, hace cuadros inmorales para conquistar fama y engañar al gran público. [...] Este era el concepto que teníamos de esta pintora antioqueña a través de los diarios de Medellín que así nos la habían presentado, en una forma injusta, parcializada y ausente de la verdad crítica. Porque Débora pinta la naturaleza y solo en los motivos escuetos encuentra la emoción necesaria a la realización de sus obras en un vigor viril, de una realización firme, agria, poco femenina. Ahí se encuentra uno de los grandes méritos de la pintora antioqueña. En que no pinta macetas de flores ni gatos jugando con el ovillo de lana. En que realiza una obra

---

<sup>175</sup> Londoño. (1997). Pág. 73.

<sup>176</sup> Fotografía de una de las obras de la artista Débora Arango Pérez que forma parte (24 de mayo de 1983) de la exposición del Museo de la Universidad de Antioquia, en: Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 73.

<sup>177</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 4.

de carácter afirmativo, distanciada de los prejuicios, obra aislada, insular, valerosa y llena de emoción<sup>178</sup>.

Pese a las fuertes críticas que le habían lanzado por el escandaloso cuadro de desnudo la “Amiga” -ver figura 1<sup>179</sup>-, Débora Arango, obtendría el primer premio. No obstante, para evitar que el escándalo fuese peor, dicho premio fue adjudicado por la obra “Hermanas de la Caridad” cuyo fallo fechado el 27 de noviembre de 1939 dice:

Hay entre los trabajos expuestos conjuntos muy interesantes, de los cuales nos llamó la atención, muy especialmente, el presentado por la Srta. Débora Arango, conjunto de tal atracción que resolvimos adjudicarle el único premio, tanto por el vuelo atrevido en todas sus concepciones que nos mostró un temperamento artístico de primer orden -increíble en una mujer en un medio de posibilidades e ideas tan limitadas como el nuestro<sup>180</sup>-, que revela también una vocación por el arte pictórico que se debe estimular; y, finalmente, porque dentro de las obras que presenta la Srta. Arango las hay dignas de todo encomio y consideración, como la marcada en el catálogo con el N° 61 [*Hermanas de la Caridad*] Tal conjunto podría figurar airosamente en cualquier exposición<sup>181</sup>.

Lo anterior, permite ver como la sociedad antioqueña, aislada a partir de su geografía, también era cerrada a la idea de representar nuevas expresiones artísticas pues, de manera alguna, se veía amenazada con las muestras de una mujer de las características de Débora Arango que, aunque católica y de asistencia diaria a misa -como varios aseguran-, era una mujer que admiraba la naturaleza y no tenía miedo de expresarla a su manera.

Aunque cabe aclarar que, pese a la decisión de premiar otro cuadro, no se logró contener una de las polémicas más sonadas en la historia del arte colombiano, pues varias razones generaron indignación: es probable que los pintores profesionales sintieran rabia, al recaer el premio sobre una mujer -en una sociedad machista-; también porque los desnudos femeninos eran un escándalo moral bastante fuerte para las personas más tradicionalistas y conservadoras de la ciudad.

---

<sup>178</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 5.

<sup>179</sup> Fotografía de una de las obras de la artista Débora Arango Pérez que forma parte (24 de mayo de 1983) de la exposición del Museo de la Universidad de Antioquia, en: Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 73.

<sup>180</sup> A ese respecto se había hecho referencia cuando se indicó que la expresión artística de Arango es muy contestataria y rebelde para su época, ¿a quién se le ocurre que una mujer puede hacer grandes pinturas y menos que pueda arriesgarse a hacer desnudos?, en una sociedad tan conservadora para la época.

<sup>181</sup> Londoño. (1997). Pág. 78.

Como se logra percibir en un artículo de prensa “*El Retorno de la gloria*” publicado el 7 de febrero de 1985 en *La Patria* (de Pereira), por: Adel López Gómez, haciendo alusión a la artista expone:

Una muchacha -una artista de excepción- llamada Débora Arango Pérez, logró armar un señor escándalo social en la pacata Villa de la Candelaria, allá por fines de 1938, en un Medellín semicolonial, de angostas calles empedradas, aleros y ventanas “arrodilladas” de hierro macizo. Era el dominio de las remilgadas damas, de la “crem” adinerada y aristocrática. Había una revista femenina de recamado viso que se llamaba “*Letras y Encajes*”<sup>182</sup> y era la mantenedora de las tradiciones señoriales de la urbe paisa. Había una organización político-religiosa, muy actuante y vehemente -La Juventud Católica- que era capaz de hacer violencia, por lo menos verbal, a propósito de espectáculos y otras manifestaciones culturales. [...] en un medio tal, sorpresiva y escandalosamente, hizo su aparición en el arte pictórico Débora Arango Pérez.

Por su parte, en la capital de Colombia, el proceso de incorporación de la modernidad en el arte se da de forma paulatina pero definitiva. Finalizando la década del cuarenta se aprecia un consenso -entre un amplio sector de actores del medio artístico- frente a la necesidad de involucrar la producción plástica en un marco universal y este aspecto solo se logra en tanto existe una apuesta por la autonomía disciplinaria que demanda la modernidad. Aunque, esta situación evidentemente no era dada de la misma manera en otras regiones del país<sup>183</sup>.

Para el caso antioqueño se evidencia a nivel general una noción de aislamiento en deterioro de la transformación del arte, producto de una conciencia regionalista dominante que desapruueba cualquier influencia foránea que atente contra los parámetros establecidos. Si bien Pedro Nel Gómez y sus discípulos a nivel general, estaban en pro de una migración en el quehacer artístico, más dedicado a la expresión del pueblo en contraposición al enaltecimiento de las figuras heroicas, tenían sus limitaciones al respecto, estableciendo para el caso del arte, parámetros estéticos y culturales. De hecho, el aislamiento es la consecuencia de rechazar criterios y lenguajes que se opongan o que cuestionen los valores que dominan la esencia artística<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> *Letras y Encajes* fue editada mensualmente durante 33 años, hasta 1959. Una aventura de estas pareciera ser un ejemplo de emancipación femenina, pero al revisar la publicación es fácil encontrarse con una postura conservadora que, con todo, da cuenta de cómo se entendía a la mujer a principios del siglo veinte. Tomado de: <http://bdigital.unal.edu.co/50420/1/letrasyencajesjunio1940.pdf>

<sup>183</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes ; Museo de Antioquia, 2014. Pág. 37.

<sup>184</sup> *Ibidem*. Pág. 37.

De modo que Carlos Correa y Pedro Nel Gómez, de manera particular, no lograban aceptar la incorporación de aspectos fundamentales de la modernidad como el uso del lenguaje de la abstracción en el contexto local, al cual satanizaron como una herramienta de expresión ideológica imperialista<sup>185</sup>. Aunque de acuerdo con lo evidenciado en párrafos anteriores, la artista antioqueña Débora Arango, es un caso raro dentro de las generalidades de los artistas y del público de dicha región.

Al final de la década de 1940, se puede notar como el predominio de las corrientes nacionalistas se hacía casi total, y las tendencias modernas aceptadas en el resto de Colombia y del mundo occidental eran percibidas como una amenaza a los valores culturales y morales de la región. Se estaba dando paso a un ambiente más abierto, en el que las actitudes dogmáticas frente al arte son más escasas,<sup>186</sup> pero no inexistentes.

Su padre la había animado a exponer nuevamente, con el argumento de que quizás en la capital no sería tan criticada como en Medellín. Quería que la crítica la juzgara allí por su técnica y no por el contenido moral de sus obras. Cuando Débora Arango participó en el llamado Primer Salón Nacional, por invitación del ministro de Educación Jorge Eliecer Gaitán, para exponer 13 de sus acuarelas en el foyer del teatro Colón, fue nueva causa de escándalo. Exhibió por primera vez sus cuadros en Bogotá, los visitantes quedaron impresionados ante una pintura distinta a la que por lo general hacen las mujeres. *“No había en ella convencionalismo, ni líneas suaves e indecisas, nubes azules, flores rosadas y saucos cerca del agua. Por el contrario, los ojos de esta pintora -nacida en Medellín, la ciudad más tradicionalista y devota de Colombia-parecían configurados para pactar especialmente lo dramático y grotesco, decepcionante y cruel de la vida”*<sup>187</sup>.

Por ello recibió el veto de “*El Siglo*” y de Laureano Gómez, para quienes la pintura de la señorita Arango era la demostración evidente de la obscenidad y pornografía de la administración Santos. Generando así, que sus obras fueran retiradas de dicho recinto<sup>188</sup> y se convirtieran en foco de señalamientos de distinta índole, lo cual fue recogido en un

---

<sup>185</sup> Ibidem. Pág. 40.

<sup>186</sup> Ibidem. Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. (2014). Pág. 26.

<sup>187</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 44.

<sup>188</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 22.

artículo de *El Mundo*, el sábado 20 de diciembre de 1997<sup>189</sup>, págs. 7-8, titulado “*Débora Arango, vida de pintora*” -por: Santiago Londoño; uno de los más fieles divulgadores de la vida y obra de la artista-, donde se hace descripción de la “expresión pagana” que tenía la élite conservadora sobre ella:

El periódico conservador *El Siglo* enfiló sus baterías contra la artista en un extenso artículo anónimo, que al tiempo que resumió bien el ideario estético del líder conservador Laureano Gómez, consideró que Débora Arango -inepta y sin gusto- era víctima del régimen liberal que Gómez combatía:

La serie de espectáculos que el Ministerio de Educación ha iniciado bajo la denominación de ‘extensión cultural’ acaba de ‘enriquecerse’ con la exposición de acuarelas presentada en el Teatro Colón por la señorita Débora Arango Pérez. Después de contemplar uno de los cuadros que allí se exhiben, el visitante desprevenido no logra dilucidar si la sensación que experimenta es de ira por la burla a que se lo han querido someter o de compasión ante el desenfrenado y ufano optimismo de la señorita Arango Pérez.

Que una joven sin gusto artístico, que demuestra no poseer siquiera nociones elementales de dibujo y que desconoce la técnica de la acuarela, se atreva desenfrenadamente a declararse artista, así como así, es un caso sin importancia ante la gravedad que constituye el hecho de que sea el Ministerio de Educación<sup>190</sup> el que patrocine la exhibición de los esperpentos artísticos de que es autora la mencionada señorita”.

Para el periodista el llamado ‘arte moderno’ no era otra cosa que un síntoma de ‘pereza e inhabilidad’, concepto idéntico al que Laureano Gómez había desarrollado tres años antes en un artículo titulado “el expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”. Las obras de Arango fueron juzgadas como ofensivas al buen gusto y al lugar mismo donde eran exhibidas:

Se nos ha querido acostumbrar a eso que se llama arte modernista, y que en realidad no es sino un claro indicio de pereza e inhabilidad en ciertos artistas<sup>191</sup>. Se nos habla de la fuerza y emotividad que tienen algunas obras que, por incomprensibles y absurdas, no pueden ser entendidas por inteligencias normales como obras de arte. En todas ellas se exige, aun en medio de la menor sencillez, un mínimo de armonía. Las acuarelas expuestas en el Colón no llegan siquiera a ese mínimo grado de contenido artístico. Constituyen un verdadero atentado contra la cultura y la tradición artística de nuestra capital<sup>192</sup>, son un desafío al buen gusto del público y -no vacilamos en declararlo así- constituyen un irrespeto para el aristocrático lugar donde se exhiben.

---

<sup>189</sup> Si bien la fecha es muy posterior al acontecimiento, es el dato más puntual que se tiene con referencia a la crítica conservadora que en la capital se hizo a la obra.

<sup>190</sup> A la cabeza de Jorge Eliecer Gaitán.

<sup>191</sup> ¿Débora Arango no era entonces artista de arte moderno -bien por fuera de su época-, sino una pintora perezosa que no tenía nada más que mostrar?

<sup>192</sup> Se puede entender entonces que el problema era que lo que Arango pintaba, no se parecía en nada a la tradicional expresión artística a la que estaban acostumbrados y eso generaba resquemores, pues aparte de eso, esa expresión de tipo artística estaba siendo aplicada por una mujer, en un medio tan conservador como el del momento, cabe resaltar el apoyo que obtuvo de la corriente liberal, pero ¿éstos en realidad eran conscientes del arte moderno que estaba llevando a cabo Débora Arango, o su apoyo radicaba más bien en hacer contraposición a la opinión de los conservadores?.

La culpa de esa degeneración artística no puede recaer sobre la señorita Arango, a quien admiramos sin reservas por su valor y audacia. Ella es tan solo la víctima de las influencias perniciosas y antiestéticas que viene ejerciendo el Ministerio de Educación. Se trata apenas de los primeros resultados que comienzan a obtenerse de la funesta labor desarrollada por el Instituto de Bellas Artes por Gómez Jaramillo, el inverosímil pintor de las botas de José Hilario López.

Luego de definirse públicamente como “conservador doctrinario”, el periodista José Mejía y Mejía salió en defensa de la joven Arango. Aceptó que algunos funcionarios del régimen liberal podrían estar ejerciendo una labor “nociva, perniciosa, inescrupulosa y corruptora”, pero negó de plano que la obra de la artista pudiera interpretarse como producto oficial, ya que ella no había estudiado jamás “con maestros asalariados o remunerados por el partido del gobierno”. En opinión de Mejía y Mejía, los desnudos no constituían la médula de la obra de Débora Arango; los percibía, más bien, como simples estudios de una artista de talento, pero todavía con poca experiencia. [...] en la obra naciente de la señorita Arango Pérez hay muchas otras cosas que deben contemplarse, estudiarse y admirarse. Es sencillamente obtuso, torpe y arbitrario arrojar un juicio crítico definitivo sobre la artista, empujando sólo un ultraje agresivo sobre la faz de su labor artística más bisoña, caduca y perecedera [...] de todas maneras, opinamos que nos es posible atacar la pintura de la señorita Arango Pérez con la misma mentalidad de partido con que enjuicamos a los asesinos legalizados e impunes de Gachetá<sup>193</sup>.

Como se puede ver, entre los mismos conservadores, había diversas posiciones con respecto a la obra de Débora Arango, pues, en aquella época la artista antioqueña, unió valentía y talento para dar a conocer sus desnudos a una sociedad moralizadora como la que seguramente habitaba por esos años en este territorio. Una sociedad que la desaprobó porque les devolvía su propia imagen, porque sus cuadros, tan saturados de realismo, resultaban indomables para los que ostentaban todo tipo de poderes; y, cómo no, si fue la mujer del arte expresionista, la que rompió los esquemas habituales de una sociedad aferrada a sus tradiciones, la que se atrevió a violar la ética y la moral de una época pasada, la que encuentra en el arte, la manera de dejar un legado histórico, de representar una verdad que hasta ese momento, eran pocos los que se atrevían a exteriorizar.

Es por esto, concordando con Jesús Gaviria del MAMM, se puede decir que:



*“Débora fue la primera en Colombia en pintar el desnudo como desnudo, no como alegoría. Es diferente la mujer desnuda a la mujer desvestida. Los temas de Débora no son símbolos de nada. Es la realidad desnuda. Ella desbarata mitos, como en el cuadro donde aparece una jovencita que con orgullo muestra*

*Ilustración 2. Cuadro:  
Adolescencia (1940)*

<sup>193</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 42-43.

*su sexo. Aquí está desmitificando a la joven, que es sinónimo de castidad*”<sup>194</sup>.

Por su parte, en “*Tres aportes al arte erótico en Colombia: Débora Arango. La mujer ve a la mujer*” se dice que, la artista, confrontó a su tiempo, su sociedad, la doble moral, los estamentos religioso y político; corrió el velo imaginario para ver la violencia en los campos y el goce carnavalesco de políticos y militares. Además, fijó su mirada artística en la mujer y su desnudez en varias etapas como en *Adolescencia*<sup>195</sup> donde el deseo y el cuerpo hablan, y en diversos espacios: conventos, bares y tugurios. La desnudez en las obras de Débora Arango relata deseo, culpa y liberación en una época donde muchas cosas se esperaban, pero no precisamente de una mujer<sup>196</sup>. Es importante tener en cuenta que Débora Arango fue la primera mujer que pintó desnudos en Colombia (1937) cuando el desnudo, de por sí, era considerado pornográfico. Aunque es innegable que en sus pinturas se reconoce el deseo, el sexo, así como la represión de este, propia de su época.

La artista antioqueña más contestataria que parió el siglo XX, asumió el llamado del arte en medio de los numerosos intentos por restringirla, por frenarla, por invitarla a que mejor pintara santos, flores o cosas hogareñas, propio de las mujeres de su época y, como no lo hizo, se propuso su excomunión. Desde esa perspectiva es fascinante la aparición y desenvolvimiento de la artista en un territorio, donde esta mujer va más allá de las opciones dadas para las mujeres antioqueñas: o casarse o vestir santos. La mujer de la que estamos hablando se hace artista, pero no una artista cualquiera, sino una que señala y muestra la pobreza, la arrogancia y la desconsideración de los poderes religioso, político y económico: Débora Arango<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 77.

<sup>195</sup> María Isabel Reveron Peña y Mario Antonio Parra Pérez. «Circunstancias y comienzo del arte erótico en Colombia: Débora Arango, Jim Amaral y Óscar Muñoz.» *Revista Gráfica* 12, n° 1 (enero-junio 2015): 164-189. Pág. 169. Se muestran las piernas cruzadas de una mujer que cubre el sexo, así como la mano cubre el rostro y “la mente” de los malos pensamientos y la flor a punto de abrirse se mantiene sujeta por la mano. Pág. 170.

<sup>196</sup> Ibidem. Pág. 169.

<sup>197</sup> Ibidem. Pág. 172.

## 4.2.2 La crítica social de Débora Arango:

En la década de 1960, es posible decir, que existen varios líderes que se han esforzado por promover la divulgación del arte moderno y la comprensión de los valores de las nuevas tendencias, y que defienden la libertad del artista para escoger libremente y practicar sin obstáculos la opción artística que considere más a fin a sus intereses personales. La información sobre los acontecimientos importantes del arte nacional e internacional llega con mayor frecuencia a través de la prensa, las revistas y la televisión. También se estaban dando intentos meritorios de ejercer labores de crítica de arte y se estaban abriendo centros de difusión artística y galerías de arte que promoviesen el arte moderno, enfrentando, como se ha visto, múltiples dificultades y fracasos<sup>198</sup>.

De modo que, la introducción de la modernidad en Antioquia: se da en un momento en que las vanguardias modernas europeas estaban siendo signadas por la barbarie del periodo de entreguerras. El arte moderno se enciende como un producto decadente de una sociedad degradada, deshumanizada y carente de valores. Este nuevo desenvolvimiento artístico estaba haciendo uso de la obra de arte como herramienta de reivindicación de una sociedad que debe mirarse a sí misma, para su construcción y consolidación, en lo que se refiere a la dignificación del hombre y de su papel como componente de un entorno social<sup>199</sup>.

Evidentemente, los desnudos no son lo único que representa la artista pues, en un par de catálogos hallados en la valoración objeto del presente informe, el señor Jesús Gaviria -Curador<sup>200</sup> del MAMM- refiere los principales aspectos que destacan la expresión artística de Arango, de modo que en descripción de lo *urbano* define:

---

<sup>198</sup> Conrado Alberto Uribe Pereira, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. (2014). Pág. 26.

<sup>199</sup> Ibidem. Pág. 38.

<sup>200</sup> La labor de un *curador* es creativa como la del artista. Requiere de investigación para sustentar la trama de lo que pretende contar con imágenes y objetos tridimensionales. La función principal es acercar el arte al público en general, haciendo que cualquier persona, con mínimo o nulo conocimiento artístico se puede acercar a la obra o exposición y comprender de qué se trata. En tal sentido, los museos se deben a los objetos y los curadores son los encargados de ponerlos a dialogar con la comunidad. Tal reconstrucción de tipo histórica debe ser elaborada con palabras simples e ideas claras, puesto que va dirigido a un público general que no tienen obligación de saber de arte. Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 77. Enero de 2008, Revista Arcadia. Página 44.



Ilustración 3. Cuadro:  
*Amanecer y/o En el Barrio*  
(1940)

En primer término, es importante señalar que la obra de Débora Arango es posiblemente la primera que asume el fenómeno urbano desde una perspectiva eminentemente plástica, es decir que éste no es asumido únicamente como tema, sino como un elemento constitutivo de una visión que toma la experiencia visual del hombre de la ciudad para elaborar sus pinturas. En Débora Arango, por ejemplo, el tema del “Amanecer”<sup>201</sup> no presenta el tradicional paisaje rural idílico, sino que como en la acuarela que lleva este título aparece una escena de burdel donde una mujer se frota los ojos en un gesto de cansancio, mientras su acompañante, que sostiene un vaso en la mano, discute algo con la patrona. Pero como ya se dijo, no es únicamente el tema el que hace que la obra de Débora Arango asuma la ciudad como protagonista de su trabajo: el color estridente y la composición diagonal, por ejemplo, son elementos que sólo puede proporcionar la experiencia visual urbana<sup>202</sup>.

A ese respecto concuerdan también Carlos Uribe y Alberto Sierra en el Catálogo *La Virtud del Valor – Débora Arango Pérez*, cuando asumen que:

Los motivos urbanos hasta ese momento pintados en el arte colombiano consistían en paisajes bucólicos, personajes típicos o ambientes domésticos fielmente reproducidos, pero, carentes de sentido. Con la acuarela “Amanecer” Débora inaugura esta etapa eminentemente urbana. Las situaciones, los personajes y los lugares donde Débora los ubica retratan patéticamente el ambiente popular y sórdido de un Medellín de bares, cantinas y casas de lenocinio. Su actitud expresiva distancia completamente así la reproducción de la realidad, para entregarnos su visión imperativa de ella<sup>203</sup>.

Con la acuarela “Amanecer” la artista pretendía dar cuenta de la vida nocturna de la ciudad, donde la mujer aparece generalmente como subordinada o como víctima de un orden social dominado por los hombres. Arango, entre otras cosas, se ocupó de criticar la pobreza, el abandono y la ausencia de esperanza, efectos que acarreó el progreso industrial entre la gente del común. Débora “Reportera de la ciudad” como fue llamada, orientó su quehacer artístico hacia una temática social que respondía a la situación política del país en los años cuarenta y siguientes, convirtiéndose así en un patrimonio histórico y cultural de la ciudad<sup>204</sup>.

La realidad seguía pasando por su pincel, pero la situación de Colombia en esa época no era precisamente alentadora. Pinta diversos cuadros, entre ellos, pinta a su amigo

---

<sup>201</sup>

Tomado

de:

<http://elamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango>

<sup>202</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 41, código 8341. Siglo XX. Fol. 1r-3r.

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 41, código 8341. Siglo XX. Fol. 1r-3r.

Gaitán frente a una multitud que ondeaban banderas. Ese día Débora, fue a la manifestación y allí empezó su obra, pero tuvo que terminarla en su estudio<sup>205</sup>.

En la época comprendida entre 1942 y 1944 la artista empezó a divulgar sus cuadros de denuncia social, con contenido de pobreza y marginalidad; en dicho periodo, el departamento antioqueño se había convertido por aquel entonces en una de las zonas más industrializadas del país, donde había una gran masa de proletarios y marginados urbanos y una limitada élite de prósperos empresarios, para quienes la pobreza era el símbolo de más renombrado fracaso. En las obras de Débora Arango, aparece entonces, artísticamente hablando, probablemente por primera vez en Colombia, la impureza de la prostitución y los bares. Siendo esta una época de señalamiento constante por parte de la artista, quien se expresó con toda su carga irónica y de crítica social.

Otras de las obras de señalar son *Los braceros de Puerto Berrio*; *los bebedores del centro de Medellín*; y *la mujer*, con todo lo que ella puede ocultar en distintas facetas: madre, amiga, novia, religiosa, adolescente, virgen. Ningún hombre se había atrevido a pintar aquello, y mucho menos alguna de las otras mujeres artistas con quienes Débora estudió<sup>206</sup>. Tal vez, porque ninguno había tenía la valentía de enfrentarse al medio, de hacer algo diferente, si bien con el pacto firmado en 1944, entre Pedro Nel y algunos de sus discípulos, se dio una migración en el quehacer artístico, éstos aún no estaban muy preparados para ser contestatarios, para representar desde el arte, la realidad que se estaba viviendo.

Es por ello, que Débora es considerada una pionera en el arte moderno y contemporáneo. Los problemas y señalamientos que tuvo, posiblemente fueron debido a que se adelantó a su época, porque ¿qué hubiese pasado si Débora, en vez de haber pintado desde 1930, lo hubiese hecho 50 años más tarde, en 1980?. Esa incógnita queda pendiente, porque si bien se dice que estuvo adelantada a su época, también cabe pensar ¿esta mujer abonó el camino para las nuevas generaciones artísticas y con su expresión le dio algunas luces a quienes en la década del 80 ya estaban más preparados para enfrentar a la sociedad?.

---

<sup>205</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 75-76. EL MUNDO, sábado 10 de noviembre de 2007.

<sup>206</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 20.

Arango decía, “Quizás en el fondo toda mujer tiene algo que ocultar; debe mostrar un apariencia pura y santa para que le permitan vivir la vida. Si se muestra tal y como es, tal y como siente, seguramente terminará siendo rechazada. La obligan a una máscara y por eso vive reprimida. A lo mejor, lo que mi pintura intenta es desentrañar un “paganismo” oculto en cada una de ellas”<sup>207</sup>.

Aunque señalada en demasía, unos pocos apoyaban su expresión artística, particularmente, el sacerdote Juan Escobar, fundador de *La Congregación Mariana*<sup>208</sup> e ilustre figura del Clero, en tanto que, con motivo de cumplirse los primeros veinte años de existencia de la Congregación, decidió abrir la exposición de Débora Arango, como justo reconocimiento a sus méritos, y con el objeto de que ello sirviera como medio para dar a conocer a una de las más grandes pintoras colombianas. Se trató entonces de la primera exposición individual de Débora Arango realizada en Medellín, aunque la artista se encontraba profesionalmente dedicada a la pintura desde 1935 aproximadamente, por lo cual sus obras posteriormente serían constituidas como uno de los primeros valores del arte pictórico colombiano. Pese a que habían pasado casi dos décadas para encontrar el valor social de la obra de la artista, no era tarde para resaltar la importancia su trabajo.

Un total de 37 obras de pintura sería exhibido, entre las cuales se hallaban las siguientes: Invierno, Desintegración, Alma de Dios, El Poeta Alberto Gil Sánchez, Procesión, Cantaclaro, La Despedida, Ciegos, Carga Humana, Transeúntes, Soledad, Campesina, La Barra, Generación, El Promesero, Paternidad, El Hombre, Buscando el Niño, etc. El óleo que lleva por título *Desintegración*, representa uno de los esfuerzos de concepción artística más audaces y originales que registre la pintura nacional. Se trata de una obra en donde se afirma, por parte de los críticos autorizados, que ésta, por sí sola, podría colocar a su autora en primera línea entre los pintores contemporáneos<sup>209</sup>. Aunque naturalmente en la época, era difícil que prosperara la exposición, más aún en un recinto católico.

---

<sup>207</sup> Ibidem. Fol. 20.

<sup>208</sup> Nace a la vida jurídica el 9 de mayo de 1937, fundada por 16 jóvenes ex alumnos egresados del Colegio San Ignacio de Loyola de Medellín, quienes decidieron consagrarse a la Virgen María, con el propósito de seguir perfeccionando su vida espiritual y realizar un servicio apostólico creando obras sociales para beneficiar a las personas más necesitadas. Tomado de: <https://vid.org.co/congregacion-mariana/>

<sup>209</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 48.

Débora Arango, encontró en la temática social aliento para su originalidad, y aunque su pintura fue valorada “tardíamente” -haciendo alusión a que no fue en el mismo momento de su creación- en muchos países del mundo, se puede decir que la artista es considerada en este momento como la Frida Kahlo colombiana. Es innegable que su obra ha generado impacto en otros lugares del mundo y que empieza a ser materia de estudio por parte de los curadores, expertos y artistas que logran tener algún contacto con sus cuadros, pues sus lienzos de denuncia social han sido habitados por prostitutas, locos, mendigos y matarifes. Imágenes elaboradas con un realismo conmovedor, frente al cual es imposible pasar de lado. Ella les permitió a los marginados tener una expresión en su universo pictórico. Los juntó con mucha honestidad para mostrar la otra realidad, la que muchos tratan de tapar con un dedo<sup>210</sup>.

La preparación artística de Débora Arango le permitió hacer todo lo que quería en efectos pictóricos, y eso porque no se ajustó a los preceptos sociales. En sus cuadros habló y dijo lo que ningún artista en Colombia había dicho por falta de valor, por falta de libertad creativa o por muchas otras fallas. Arango intervino como ser pensante en cada tema crucial de la sociedad, de sus abandonos, de sus traiciones y bajezas, de sus temores y dolores. Así, dio ejemplo de lo que debe ser una artista sensible<sup>211</sup>.

De tal manera, esta gran artista pasaría a la historia como una pintora que supo manejar su creación a pesar de una región, de un país y de un momento lleno de persecuciones. La artista seguirá hablando por siempre y será el norte para todas aquellas personas que tienen la convicción de que el arte es un medio de expresión y opinión.

### **4.2.3 La sátira política y la religión:**

Posteriormente, se da un período en el que la pintora ejerce un arte caracterizado por la sátira política, con el que pretendía fustigar la injusticia, la violencia partidista desatada a raíz de la muerte del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, la intolerancia y los abusos

---

<sup>210</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 75.

<sup>211</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 67. *El Colombiano*, domingo 8 de enero de 2006.

del poder, precisamente en un momento -mediados del siglo XX- en el que el conflicto político y social se extendió a las áreas rurales, donde se enfrentaron las guerrillas liberales con la fuerza pública<sup>212</sup>. Este periodo estaría comprendido entre 1948 y 1960; anota Santiago Londoño que: “*La obra que Débora Arango pintó durante estos años, dio cuenta, con 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*”<sup>213</sup> Y donde gracias a su pintura, las nuevas generaciones pueden tener un registro de épocas nuestras, tan tenaces como la violencia y tener una visión panorámica de ese país que esconde el poder. Lo cual fue documentado en un artículo de prensa publicado en el Literario dominical de *EL COLOMBIANO*, el domingo 8 de agosto de 1999, que describe:

La violencia en Colombia ha invadido la vida cotidiana de los ciudadanos que de una manera tan directa y seguida que difícilmente tenemos el tiempo para asimilarla racionalmente. Más allá de la explicación teórica y periodística del conflicto social en Colombia está la manera como los colombianos podemos representarnos a nosotros mismos y el modo como esta violencia y muerte se ha incorporado a nuestra experiencia en la vida diaria. La forma como esa violencia se instala y vive en nosotros sólo se hace visible a través de la representación artística, bien sea de la pintura y la escultura, o en el cine, la literatura y el teatro. El arte nos permite asimilar emocional y pasionalmente nuestra realidad, sencillamente porque le da nombre, figura y cuerpo a esas emociones y pasiones que todos sentimos y no conseguimos expresar<sup>214</sup>.



Ilustración 4. Cuadro: *Rojas Pinilla* (1954)

En la representación de las realidades sociales a través del arte, Débora Arango, en una de sus obras más representativas, enseña varios militares, con caras de sapos, que brindan en una mesa formada con la bandera de Colombia. Debajo de la mesa, dos perros o lobos voraces sostienen bolsas de dinero, tres serpientes se dirigen hacia ellos. En los extremos inferiores reposan varios esqueletos. La figura delineada de un obispo mira a los militares.

“*Es Rojas Pinilla*<sup>215</sup> y las tres fuerzas que lo derrotaron: la religión, el dinero y la política”<sup>216</sup>. El arte se convierte para Arango, en un medio idóneo para dar testimonio de

<sup>212</sup> Londoño. (2001). Pág. 240-241.

<sup>213</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 77.

<sup>214</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 44.

<sup>215</sup> Tomando de:

<http://elamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango#>

<sup>216</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 6.

la condición humana de los oprimidos, sus conflictos sociales, sus aspiraciones y sus esfuerzos por generar transformaciones sociales.

En un marcado número de pinturas y dibujos representa escenas regionales, especialmente acerca de la vida bohemia, del licor y la prostitución, pero sus obras más marcadas fueron aquellas que versan sobre temas políticos, en algunas de las cuales bordea los límites de la caricatura, como se pudo notar en la imagen anterior.

Son éstas entonces, sus representaciones más elocuentes en cuanto a “sentimientos e ideología”, y en ellas se ridiculiza no sólo a presidentes como Laureano Gómez -quien alguna vez había atacado su trabajo-, Gustavo Rojas Pinilla y los miembros de la Junta Militar de Gobierno, sino que se satirizan también iniciativas políticas como la del plebiscito de 1959. En este tipo de obras recurrió con asiduidad a la representación de animales como integridad de su mensaje, como insignia crítica de la injusticia contenida en las escenas<sup>217</sup>.

Entre los muchos señalamientos de sus obras, que continúan vigentes, se encuentra precisamente el tratamiento artístico de temas políticos y sociales contemporáneos, tendencia que se ha constituido en la esencia de los más significativos trabajos plásticos internacionalmente. Ocasionando que Débora Arango, fuera hostigada por sus convicciones, su franqueza fue confundida con pornografía y sus trabajos fueron censurados y descolgados de numerosas salas de exposición, sin que los responsables hubieran siquiera sospechado que con tal acción le estaban dando la razón a la artista, que estaban demostrando la esparcida existencia de prejuicios e injusticias, y que estaban reconociendo la efectividad de su obra<sup>218</sup>.

Además, el impacto de la obra de Débora Arango tanto en el arte como en la sociedad colombiana carece de puntos de comparación. Su actitud como artista, la fuerza de sus convicciones, su ánimo valiente y decidido, y la lucidez y fuerza de sus planteamientos pictóricos, no han sido fáciles de igualar, ni siquiera en estos tiempos en los cuales sus aportes se han convertido en premisa del trabajo de numerosos artistas.

---

<sup>217</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 61. El Tiempo, sábado 10 de diciembre de 2005.

<sup>218</sup> Ibidem. Fol. 61. El Tiempo, sábado 10 de diciembre de 2005.

Sobre la influencia de su obra en el arte colombiano, podría decirse que se da por sentada su expresión artística como pionera en el arte contemporáneo que tendría lugar casi cincuenta años después de que ella empezara a pintar -por lo menos de manera más profesional, si se tiene en cuenta desde los 10 años, ya daba pinceladas-, su obra, está profundamente arraigada a sus convicciones como se evidencia en producciones de la más diversa índole.

Débora Arango, se apropió de la tragedia del mundo, sintiéndola en lo más profundo de su ser, como se evidencia en sus obras; el dolor y la miseria, el desengaño y la maldad, la injusticia social en todas sus manifestaciones. Y todo ese sentimiento lo plasmó en sus pinturas: *“siempre tuve una moral y en el fondo lo que pinté era lo que yo quería, lo que sentía y me nacía. Yo pinté la humanidad”*<sup>219</sup>.

Era una mujer sencilla, que no sintió miedo cuando en su juventud decidió mostrar las injusticias de un país y de una ciudad, y trató de plasmarlas con colores y formas que chocaron en la sociedad de su tiempo, que no soportó ver reflejada la verdad en sus pinturas y por ello, prefirió censurarla. Por lo que consideró necesario hacerse a un lado, le había sido violentada su libertad para expresar y le fueron criticados uno tras otro sus cuadros. Sin embargo, ella siguió adelante, siguió observando: la calle, la casa, la cárcel, el prostíbulo, la iglesia; el sacerdote y la madre; el militar, la monja y el cristo; el político y el obispo; el niño hambriento, la bailarina y la estudiante<sup>220</sup> pero desde su hogar, pues los temas desarrollados por la artista se convirtieron en piedra de escándalo de la sociedad, sus desnudos y cuestionamientos sociales fueron vetados, obligándola a pintar para sí misma<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 25.

<sup>220</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 63. El Colombiano, domingo 11 de diciembre de 2005.

<sup>221</sup> AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 41, código 8341. Siglo XX. Fol. 1r-3r.

### **4.3 Débora Arango, del exilio voluntario al reconocimiento y valor de su obra:**

Pocos artistas han entendido el papel del arte en la sociedad y su capacidad para hacerse palabra y dejar esa huella que genere impacto en la misma. Débora Arango, lo entendió bien, por eso en una época en la cual las jovencitas tejían y pintaban flores; ella se atrevió a pintar desnudos, mujeres pariendo, prostitutas y reos; fue sarcástica y mordaz con la iglesia y los políticos, y dejó claro su pensamiento humanista. En los años sesenta Arango, empieza a sentir el paso de los años y entiende que su obra aún es incomprendida. En inicios de dicha década, realizó su última exposición, antes de auto marginarse, para el museo Zea (hoy Museo de Antioquia), con obras de cerámica, otro de sus pasatiempos.

Luego de las fuertes críticas en su contra y de ser vista como la pintora “maldita”, de haber sido censurada, se encerró convencida de que nadie la quería ver, sin embargo, el hecho de que no tuviera un público que gustara de sus obras, no iba a hacer que ella dejara de pintar, porque lo seguiría haciéndolo, aunque fuera por su propia satisfacción y la de sus más cercanos amigos y familiares. Fue cronista de su época. A pesar de su encierro, continuó adelante con su trabajo, sin importarle lo dicho por los demás. Ella estaba adelantada a su tiempo, estaba más allá, nunca le importaron las modas, ni las tendencias. Y en esa medida, su arte fue de absoluta vanguardia y libertad. Una precursora que no tuvo mordaza, que pintó sin miedo y con una gran pasión.

Fue una artista vetada por una sociedad moralista y mojigata, que cuarenta años atrás recriminó su expresión artística, por lo que tuvo que encerrar sus obras y limitarlas al conocimiento público. Ella entendió que la sociedad no estaba preparada para enfrentar su verdad; aunque ello solo sería temporal dado que, posteriormente se daría el valor y reconocimiento histórico y cultural de su expresión. Lo cual, en parte, fue debido al surgimiento del naciente Museo de Arte Moderno de Medellín, como se verá más adelante.

Posteriormente en 1975, Débora regresó a las exposiciones, siendo la primera de ellas, exhibida en la Biblioteca Pública Piloto, *“aunque continuaba recibiendo señalamientos por su expresión artística que atentaba contra la moral de algunos; había*

*quienes ya comprendían mejor su obra y la defendían*”<sup>222</sup>. El país empezó a reconocer la obra de Arango y fue invitada a presentarse en lugares donde antes fue criticada.

En el artículo de prensa “*Algunos conceptos sobre la artista Débora Arango Pérez y su obra*” publicado por **EL MUNDO** el 23 de agosto de 1984, se hace referencia a que su obra artística, “*todavía se lleva por delante a cualquier artista colombiano. Su pincelada segura y atrevida, el manejo del color, las expresiones de sus figuras, los contornos, sus desnudos, el conocimiento de la mujer, esa manera de desdibujar y su mirada clarividente que le ha permitido mirar la verdadera historia social, política y religiosa de Colombia, ponen a Débora Arango muy por encima de cualquier artista colombiano*”<sup>223</sup>.

#### **4.3.1 La sociedad reconoce el valor cultural y artístico de sus obras:**

En el artículo de prensa “*Adiós a la pintora irreverente*”, publicado en **EL TIEMPO**, el lunes 5 de diciembre de 2005: entre críticos de arte y artistas plásticos, hacen referencia a la importancia que tiene la obra de Débora Arango, como elemento cultural de demarcación histórica. En tal sentido exponen:

**Eduardo Serrano.** Crítico de arte, comenta: ‘fue una artista que se adelantó a su tiempo, por haber participado en el arte de vanguardia de su momento. Una visionaria, en el sentido de que previó lo que pasaría artísticamente en el siglo XX, todo esto del arte político, con interés social, no placentero, sino realista. Desde el punto de vista de su talento, fue una dibujante extraordinaria’.

---

<sup>222</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 75-76. EL MUNDO, sábado 10 de noviembre de 2007.

<sup>223</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 19.



**Franklin Aguirre.** Artista plástico, comenta: ‘fue pionera en el arte colombiano. Abrió el panorama no solo para otras mujeres artistas, sino para todos los que planteaban una ruptura contra la sociedad provincial a la que se veían enfrentados los artistas a principios del siglo. Fue uno de los íconos del arte antioqueño. Su obra tuvo mucho valor y carácter, que más adelante retomarían artistas como Beatriz González’.

**Germán Rubiano.** Crítico de arte, comenta: ‘La obra de Débora Arango es especialmente significativa por descarnada visión de la realidad colombiana en un momento en que los artistas estaban interesados en los problemas sociales del país, pero no de una forma tan crítica ni incisiva como ella. Fue una expresionista que no era buena dibujante, ni buena pintora, pero su carácter aguerrido y beligerante la salva’<sup>224</sup>.

Con la pintura dijo su verdad y regó su fama de irreverente por el país y el mundo, pues, aunque era natural que su reconocimiento se iniciara localmente, no pasó mucho tiempo, desde tal momento, para que su obra tuviera valor, constituyéndose en uno de los iconos artísticos más

*Ilustración 5. Débora Arango, vida dedicada a la pintura.*

representativos, incluso internacionalmente.

### 4.3.2 Conmemoraciones y reconocimientos:

#### 4.3.2.1 Premio de la Secretaría de Educación y Cultura a las Artes y a las Letras 1983-1984:

Después de aproximadamente 40 años de encierro, desde los señalamientos de que fue objeto Débora Arango, en los inicios de su expresión artística de manera profesional en 1935. Fue tan sólo hasta el año de 1983-1984, cuando su obra alcanzó tintes de reconocimiento en el círculo artístico regional y nacional, cuando Arango, ya contaba con 74 años. Para dicho periodo, el aspecto cultural de la mano de los nacientes Museos de

<sup>224</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 58. El Tiempo, lunes 5 de diciembre de 2005.

Arte Moderno en el país, estaban cobrando importancia, en especial en la ciudad de Medellín con la reciente aparición del MAMM. En aquel momento, los antioqueños y en especial el Museo, comenzaron a dar el merecido reconocimiento a su obra, dando como consecuencia el otorgamiento del “*Premio de la Secretaría de Educación y Cultura a las Artes y a las Letras*”, acompañado de 500 mil pesos.

El premio, fue creado en 1983 -año de la educación y la cultura-, con el fin de incentivar la creación artística y difundir y reconocer valores nuestros como sociedad. Además, con el objetivo de ser otorgado, a las personas o instituciones que se distinguieron durante el año, debido a su dedicación y a la labor en cualquiera de las manifestaciones culturales.

La artista fue entonces postulada al premio por el Museo de Arte Moderno de Medellín, la Universidad Autónoma Latinoamericana y la Cinemateca El Subterráneo de esta ciudad, y seleccionada entre 24 candidatos más, que fueron postulados por diversas entidades culturales, educativas y cívicas del departamento a través de encuestas que realizó la dirección de extensión cultural<sup>225</sup>, lo cual quedó documentado de la siguiente manera:

Para su primera edición se solicitaron candidatos a las entidades culturales. El MAMM, postuló a la pintora Débora Arango, quien resultó a la postre galardonada. Y con justa razón: esta mujer que hace cuarenta años tuvo que recluírse en su casa de Envigado, rechazada por una sociedad que no comprendía su obra desgarradora, dolida y llena de verdad. El trazo personal, la ausencia de academicismos y una mirada social sin tapujos, la hicieron adelantada a su tiempo, razón por la que apenas ahora es reconocida<sup>226</sup>.

En un artículo de prensa publicado por *EL MUNDO*, el 13 de febrero de 1984, se describe el jurado calificador a cargo del concurso.

El jurado estuvo compuesto por Gonzalo Arboleda, secretario de Educación Departamental; Darío Valencia, rector de la Universidad de Antioquia; Samuel Piedrahita de la Junta de la Cámara de Comercio; Tulio Rabinovich, director del MAMM; Jorge Molina, expresidente de Suramericana y Luis Uribe Bueno, asesor de la secretaría de Educación. El Jurado opinó ‘Es un reconocimiento a una figura injustamente olvidada y a la cual se le considera como uno de los pilares de la plástica nacional. En una época representó toda una vanguardia y todavía su obra es actualizada’<sup>227</sup>.

---

<sup>225</sup> Ibidem. Fol.7.

<sup>226</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 27.

<sup>227</sup> Ibidem. Fol. 1.

El jurado la eligió por unanimidad, porque en Débora Arango se encuentra la historia de Colombia plásticamente expresada. Además, porque su obra es de importancia continental, dado que, representó toda la vanguardia en su época, aunque se adelantó, y por la gran variedad y la fuerza tanto de su temática como de su expresión plástica.

Frente al otorgamiento del premio a la artista, Gonzalo Arboleda Palacio, secretario de Educación y Cultura de Antioquia, manifestó estar muy satisfecho con el fallo del jurado: *“Por fin se le hizo un reconocimiento a una figura del arte que fue injustamente atacada y olvidada por el país”*<sup>228</sup>.

#### **4.3.2.2 Débora Arango, designada Miembro Honorario de la Sociedad de Mejoras Públicas en 1984:**

En consideración a que, el Premio de la Secretaría de Educación Departamental a las Letras y a las Artes de 1983, se otorgó a Débora Arango, y a que, la vida y la obra de dicha artista merecían un reconocimiento público; la Sociedad de Mejoras Públicas entregó la Resolución 001 de 1984, en la se resolvía, entre otros aspectos:

- Exaltar la singular y portentosa obra artística de la pintora envigadeña Débora A., realizada como acabado ejemplo de la más recia personalidad y fidelidad absoluta a su propia filosofía.
- Proponer, como en efecto propone, la vida y la obra de Débora Arango, ante la juventud y las generaciones venideras como un rutilante ejemplo de capacidad artística y creadora, de entereza moral y dignidad humana, así como de profundo contenido sociológico y fiel testimonio de toda una época.
- Nombrar a la pintora envigadeña, como Miembro Honorario de la Sociedad de Mejoras Públicas de esta ciudad y proponer su nombre como el de Hija Dilecta de Envigado<sup>229</sup>.

Dada en Envigado a los 20 días del mes de febrero de 1984. Por: Delio Valencia Ríos (Presidente) y Gabriel Darío Ramírez (Secretario).

---

<sup>228</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol.7

<sup>229</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 6.

### 4.3.2.3 Exposición retrospectiva en 1985 y donación de sus obras al MAMM en 1987:

El director del MAMM explicaba, el día de la inauguración del Museo de Arte Moderno de Medellín, que: *“cuando ya estamos empezando las dos últimas décadas del siglo XX, surge la necesidad de crear un museo de arte moderno en la ciudad, que sirva de marco cultural al arte de este siglo y prepare el advenimiento del arte del siguiente. Tal acontecimiento lo juzgamos como un hecho tardío, si lo comparamos con el desarrollo cultural de nuestra comunidad en otros aspectos”*<sup>230</sup>.

El MAMM, consciente de la importancia universal de Débora Arango, la invita a pensar en el interés público de su obra, para romper el silencio recatado en que se había mantenido, además de manifestar el valor cultural que, para la sociedad tiene su arte. De acuerdo con esto, Débora Arango, accede a hacer en el Museo de Arte Moderno de Medellín, una gran retrospectiva de su obra, en la que, la sociedad a nivel nacional e internacional, estaría conociendo su labor artística. Dicha muestra, dejaría como evidencia una pintura atrevida que muchos llaman vanguardismo, otros, expresionismo; pero que llevaba un sello personal y de ruptura, que no se acomodaba a ninguna corriente de manera puntual.

Conforme con lo anterior, se realiza en julio de 1984, la *“Retrospectiva de la artista Débora Arango Pérez en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Breve reseña de la obra de la artista”*. Tras treinta años de encierro voluntario en su casa de Envigado, la muestra retrospectiva presentada en dicho evento puso en evidencia que, Arango, sobrepasó a todos los pintores de su época, entre ellos sus maestros Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. Sorprendiendo a todos con la independencia y personalidad de su trazo, sus temas tanto en la acuarela como en el óleo<sup>231</sup>.

El MAMM, al resaltar la trayectoria de la pintora, manifestó que, *“Sus desnudos, la descarnada visión sobre los problemas sociales de la pobreza y la ignorancia, sobre la mujer como ser desconocido y menospreciado, fueron una revelación en momentos en*

---

<sup>230</sup> Ramírez González, Imelda. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. Pág. 224.

<sup>231</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 22.

*que el arte se enfrascaba en polémicas académicas sin comprometerse con la realidad del país*”<sup>232</sup>. En tal sentido, la perspectiva histórica del MAMM, de ese modo presentada, aspiraba a mostrar las obras más recientes dentro de la tradición artística de la región, acelerando la acción decantadora del tiempo<sup>233</sup>.

Sería esta, una interesante exposición que acabaría con la expectativa de los antioqueños, con relación a lo que se había dicho sobre la artista y el reconocimiento físico de sus obras, entendiendo que desde que ella se auto exilió, decidió evitar que el público las conociera. Con esta exposición, se tendría la oportunidad de conocer lo que tanto escandalizó a la sociedad en décadas anteriores. Es bien probable entonces, que el MAMM, hubiese investigado un poco sobre la obra de la artista, pues de algún modo sabía la representación histórico-cultural que enmarcaba dicha mujer, y por ello, fue que la propuso para el premio de las letras y las artes. Sin embargo, todo apunta a que su obra, después de su encierro artístico, era una incógnita para gran parte de la sociedad, por eso se hacía necesario realizar una exposición retrospectiva de la misma, para que el público reconociera las características de su arte.

En su casa de Envigado donde se encerró por tanto tiempo, logró realizar una cantidad importante de óleos; sacó sus obras de Casablanca (como se le llama a su terruño) para exhibirlas en el MAMM<sup>234</sup>.

En 1987, Débora Arango decidió donar la mayor parte de su obra al Museo de Arte Moderno de Medellín<sup>235</sup>; tal vez por agradecimiento, ante el hecho de haber sido propuesta por la misma, para el Premio de las Artes. Sumado al reconocimiento que ésta, se encargó de realizar a través de diversas exposiciones de sus obras. Sin embargo, antes de ello, consideró entregar sus pinturas a México, el país donde fue recibida con generosidad y aprecio en 1946. Por aquel entonces la artista deseaba con ansias aprender la técnica de la pintura al fresco<sup>236</sup> y tuvo gran acogida por parte de los maestros mexicanos, no corriendo con la misma suerte en Colombia, pues se dice que la técnica

---

<sup>232</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 11.

<sup>233</sup> Ramírez. (2012). Pág. 225.

<sup>234</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 25.

<sup>235</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 24.

<sup>236</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 39.

del fresco en Colombia, desapareció con la muerte de su mentor Pedro Nel Gómez, que no permitió que nadie la aprendiera.

Ese año, el MAMM asumió el cuidado de la colección de la artista Débora Arango, la pintora por excelencia de la violencia bipartidista de mediados del siglo XX en Colombia. Se trata de un legado que, por sus mismas características, se ha convertido en un valioso patrimonio de la ciudad y del país, el cual exige nuevos compromisos al museo, a la administración pública y a la sociedad. Doscientas treinta y tres obras fueron donadas por la artista al museo, un día de 1987<sup>237</sup>. Y en realidad nunca se preocupó por conseguir dinero con su obra, y nunca lo consiguió. Pero ahora sus pinturas, ricas en técnica y color, que retrataban el acontecer político y social del país, estarían abiertas al público<sup>238</sup>, no solo a nivel local, sino nacional e internacional.

En general no los vende, no los ha vendido, ni los venderá. Es por esto que decide donar al Museo de Arte Moderno de Medellín el trabajo pictórico de más de cincuenta años de creación. Sobre esto, afirmaba: *“Yo nunca vendería los cuadros. A mí me gustaba tenerlos y tampoco los regalaría”*<sup>239</sup>, y en efecto no los regaló. Hizo la donación de casi todas sus obras a lo que Tulio Rabinovich, director del MAMM, manifestó al respecto: *“un gesto de tal magnitud nos conmueve, nos llena de orgullo y nos compromete en la conservación de ese patrimonio cultural colombiano que es su obra”*<sup>240</sup>. La obra de Débora Arango fue expuesta en el MAMM durante dos meses y luego se mostró en Bogotá, donde hacía años se había hecho descolgar por considerar la obra contraria a las buenas costumbres.

---

<sup>237</sup> Ramírez. (2012). Pág. 227.

<sup>238</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 75-76. EL MUNDO, sábado 10 de noviembre de 2007.

<sup>239</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol.54.

<sup>240</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 53.

#### **4.3.2.4 En 1994, Arango, recibe la Cruz de Boyacá:**

Sus primeras obras fueron flores y bodegones, luego su obra se hizo controvertida, dolorosa, reflejo de un mundo caótico e injusto. Ella lo mostró y escandalizó al gobierno, a la iglesia, a la sociedad. Débora Arango, fue homenajeada en los años ochenta cuando comenzaron a otorgarle una serie de reconocimientos, entre ellos, el Premio Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia a las Letras y a las Artes, de 1983. Los años noventa, estuvieron llenos de distinciones, exposiciones y publicaciones en su honor. Obtuvo la Gran Cruz, otorgada por el presidente de la República en 1994 y un doctorado Honoris Causa en Artes Plásticas por la Universidad de Antioquia<sup>241</sup>.

#### **4.3.2.5 En 1996 el Municipio de Medellín hizo un reconocimiento a la vida y obra de la artista Débora Arango Pérez:**

El homenaje fue realizado en la Casablanca de Envigado, donde la artista residió desde pequeña. Allí fue condecorada con la medalla Alcaldía de Medellín, máxima distinción de la administración local<sup>242</sup> y ella, a sus casi 90 años, se sintió feliz de recibir los cumplidos que no tuvo en su juventud. En aquel momento fue considerada una visionaria; aunque, a muchos sorprende que una persona con su proyección no haya sospechado la trascendencia que con los años adquiriría su obra. A su arte sólo tenían acceso sus amigos más íntimos y los familiares cercanos, a quienes solía hacer retratos, los mismos que más de una vez le fueron devueltos, según le decían, por feos<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 75-76. EL MUNDO, sábado 10 de noviembre de 2007.

<sup>242</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 29.

<sup>243</sup> Ibidem. Pág. 30

#### **4.3.2.5 En 1997, el MAMM inaugura una amplia sede con una muestra permanente de la obra de Arango:**

Para el Museo de Arte Moderno de Medellín debió ser todo un honor la valiosa donación que la artista hizo a la institución, de casi la totalidad de sus obras. Por consiguiente, se ha dedicado a la divulgación de estas en todo el país y en el exterior, a partir de numerosas exposiciones, publicaciones, artículos, conferencias y con la construcción de su sala principal en homenaje a la artista que lleva su nombre. Arango es una artista que, sin lugar a duda, ocupa un lugar importante en la historia del arte colombiano. Por ello, para el Museo, debe ser un privilegio contar con esta colección que constituye uno de los más valiosos patrimonios que existen en el país<sup>244</sup>. *“El mejor homenaje que un Museo puede hacer a un artista es permitir que su obra se relacione y comunique con el público, al permitir el estudio, conocimiento y disfrute, y contribuir a que encuentre nuevos significados en el dialogo con la comunidad en la confrontación con la obra de otros artistas y, lo más importante, que esta obra participe realmente del desarrollo y comprensión de nuestra sociedad actual”*<sup>245</sup>. Esta labor se vio realizada de manera sistemática y organizada a partir de proyectos en las distintas áreas de la entidad y en el marco del contexto de desarrollo cultural del país, con sus oportunidades y con la colaboración de muchas entidades y personas<sup>246</sup>.

Desde la exposición inaugural del MAMM, se realizaron más de diez exposiciones colectivas y más del doble de este número de exposiciones individuales. Sin contar en ellas las muestras itinerantes y los préstamos de las obras a diferentes museos del departamento y del país. Como la cesión de las obras en calidad de préstamo al MAM de Bogotá, para la exposición *“En el umbral de la modernidad. Un homenaje a los artistas antioqueños”* y al Palacio de la Cultura de Medellín, donde se exhibieron también trabajos de Pedro Nel Gómez y otros en *“Un siglo de fotografía en Colombia”*<sup>247</sup>.

---

<sup>244</sup> ¿Entonces fue el MAMM el principal impulsor para el reconocimiento que se hizo a la artista desde el Ministerio de Cultura de Medellín?

<sup>245</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 41.

<sup>246</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 41.

<sup>247</sup> Ibidem. Fol. 41.

Igualmente, se realizaron innumerables exposiciones en otras instituciones, con la colaboración del MAMM, ya que en éste se mantiene un objetivo permanente de que la obra de Débora Arango no sea una exposición quieta y muda, sino dinámica y en permanente diálogo con el público, para propiciar nuevas miradas y significaciones.

Una de las principales formas de difusión de la obra de la pintora modernista, fueron las visitas constantes y guiadas de estudiantes de escuelas y colegios de la ciudad. Al término de las visitas, se realizaban talleres de pintura, en el que los niños y jóvenes plasmaban sus inquietudes y apreciaciones sobre los trabajos de la artista que más impacto les hubiera causado, así como dibujos o pinturas en los que confrontaran el efecto que la artista provocaba en sus vidas con sus dramas individuales. Siendo entonces esta, la manera continua de realizar un homenaje a Débora Arango, mediante la transmisión de la sensibilidad artística a las nuevas generaciones.

El objetivo del Museo, es presentar siempre la obra de Débora Arango de modo que pueda adivinarse en ella el proceso creativo o la evolución temática de la artista. De esta manera, se establece una relación entre la obra y los espectadores y entre ella misma<sup>248</sup>. Al mismo tiempo se puede entender que, si Débora Arango, en las últimas décadas, ha estado obteniendo el reconocimiento que debió otorgarse desde hace más de cuarenta años, se debe también en parte a la labor de difusión permanente y variada de su obra por parte del MAMM. De ahí que, la entidad entienda la decisión de la artista de realizar su donación en 1987, como uno de sus actos voluntarios y visionarios, al entregarla a un Museo que, en ese entonces estaba realmente joven.

#### **4.3.2.6 Homenaje de la Cámara de Comercio del Aburrá Sur:**

La Cámara de Comercio del Aburrá Sur<sup>249</sup>, rindió homenaje a Débora Arango en el año 2003. La Junta Directiva quiso exaltar a la pintora Débora Arango Pérez, en reconocimiento a toda una vida de labor artística y al gran aporte cultural que le había brindado con su arte a Antioquia y al país. Pues la obra de esta artista, era el resultado de

---

<sup>248</sup> Ibidem. Fol. 41.

<sup>249</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 115.

la convergencia de tres fuerzas. En primer lugar, la memoria aportada por el tipo de sociedad en la cual creció y sus condiciones inherentes: un grupo humano tradicionalista hasta el límite del fanatismo y a la vez poseedor de una voluntad de modernidad, que se traduce en una paulatina industrialización. Además, confluye también el momento histórico. En el decenio de los treinta, cuando se inició Débora como artista, empezaron a repercutir en todo el país, particularmente en Antioquia, los efectos ocasionados por la aparición de las nuevas ideologías<sup>250</sup>. Y como tercero, confluyen en su obra la circunstancia de ser mujer, un punto que merece un examen cuidadoso porque implica una revisión de la situación de la mujer en las artes plásticas y en la sociedad del momento.

Para la Cámara de Comercio, era la pintura de una artista-mujer o de una mujer-artista. Esto le daba una significación distinta, peculiar por la perspectiva de su trabajo, de su exploración visual, de su mirada. Es lo femenino viendo lo femenino desnudo. Porque bien diferente sería si se viera el desnudo pintado de mano masculina; los hombres socialmente hablando, tenían autorización para realizar un sin número de actividades que tradicionalmente eran vetadas para ser realizadas por las mujeres. Débora Arango, pintó presidentes, monjas, ricos y pobres. Se dedicó a llenar de preguntas a una Colombia que muchas veces, la mayoría, no pudo entenderla<sup>251</sup>. Habló de política, de economía y de sexo, en un momento en que las mujeres tenían que dedicarse a cocinar, coser y tener hijos. Por eso, fue acusada de inmoral, atrevida e impúdica.

#### **4.4 Donación en reversa:**

En un artículo de prensa publicado en *El Colombiano*, en la sección de “Cultura y Sociedad”, el sábado 26 de julio de 1997, se hacía referencia a que el 21 de enero de 1987, el Museo de Arte Moderno de Medellín recibió de manos de la pintora Débora Arango un legado artístico invaluable. Ese día, ante el Notario 15, su apoderado Jaime Alberto Arrubla, manifestó, “*que obrando en nombre y representación de la señorita Débora Arango Pérez procede a realizar la donación irrevocable en favor de la Corporación Museo de Arte Moderno de Medellín de las siguientes obras de la producción artística*

---

<sup>250</sup> Ibidem. Fol. 115.

<sup>251</sup> Ibidem. Fol. 115.

*de la poderdante*”, y a renglón seguido, se enumeraron 187 obras, que comienzan con las “Hermanas de la Presentación” y terminaron con la “Danzarina”<sup>252</sup>.

Para hacer efectiva la donación, que fue aceptada por el entonces director del MAMM, Tulio Rabinovich Manevich, Débora, tuvo que firmar una autorización ante un juez, quien para concederla evaluó aspectos claves como: que el Museo era apto para recibir donaciones y, que Débora era *“persona capaz y hábil para donar y posee otros bienes que son suficientes para procurarse, rentas y atender a su subsistencia, no es casada ni tiene hijos o legitimarios”*. Débora, donó al Museo, también en forma irrevocable otras 46 acuarelas y oleos de su producción artística. Esta vez, explican funcionarios del MAMM, por acuerdo verbal se decidió que los cuadros permanecerían en su residencia, Casablanca, ubicada en el municipio de Envigado, hasta el día que ella y su hermana Elvira Fallecieran<sup>253</sup>. Así las cosas, el total de obras donadas por la artista ascendería a 233: 187, que fueron entregadas de manera inmediata y 46, cuya entrega estaría condicionada a su muerte y la de la mencionada hermana.

A pesar de la gran labor de difusión de la obra que estaba realizando el MAMM; a mediados de 1995, la pintora Débora Arango le solicita al Museo, que le devuelvan 46 de las obras que ella había donado años antes y que se encontraban colgadas en las paredes de su residencia. Ella quería evitar el vacío que quedaría en una casa, que toda la vida estuvo adornada con sus obras. Sin embargo, pese a comprender la última voluntad de Arango, el MAMM, expresó no poder reversar la donación por impedimentos jurídicos y además, porque se trata de un patrimonio colectivo de la nación<sup>254</sup>.

Posteriormente, Arango, en carta enviada a Tulio Rabinovich, el 21 de julio de ese año, le solicitó:

Ahora quiero pedirte como el gran amigo que tengo en ti, que por favor solicites al Museo que acepten la petición que hice mediante carta el 8 de julio de 1995, de que me sean devueltos los cuadros que se encuentran en mi casa. Fui muy clara en tu visita a mi casa de que más que al Museo, las obras habían sido un regalo para ti y así como te considero mi gran amigo, te pido que atiendas mi deseo de que esta pequeña parte de mi obra quede en manos de mi familia, que en este momento es lo que verdaderamente anhelo, además de considerarlo supremamente justo.

---

<sup>252</sup> Ibidem. Fol. 72.

<sup>253</sup> Ibidem. Fol. 72.

<sup>254</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1999. DAP-64. Fol. 72. EL COLOMBIANO, Cultura y Sociedad 5B, sábado 26 de julio de 1997.

Pese a sus fuertes y convincentes argumentos, Rabinovich, le respondió a Débora Arango, el 1° de septiembre de 1995, recordándole que la donación la hizo a nombre del MAMM, entidad que además de difundir, investigar, promover y valorar su obra, ya se constituía como patrimonio de la sociedad y como un legado cultural de gran importancia, que estaba siendo plenamente difundido. Además, que no era posible atender a su solicitud, de reversar la donación. Primero porque el Museo es una corporación privada, sin ánimo de lucro y al servicio de la comunidad. Y segundo, porque de acuerdo con los estatutos, las donaciones que se aceptan ingresan al patrimonio y los directivos de la institución no tienen facultades para devolverlas, mucho menos a una persona particular.

De otra parte, en entrevista realizada a Cecilia Estrada Londoño, sobrina de la artista -en el ya citado artículo de prensa-, sobre la historia del generoso acto de su tía, indicó: *“Por la época de la donación, Débora tuvo un pequeño derrame cerebral y se sintió agobiada con Elvira de tener esos cuadros aquí, cuando no los podían mantener bien ni restaurar, porque eso valía un dineral”*<sup>255</sup>.

Con lo anterior, se hincapié en el valor patrimonial y cultural de la artista, pues aunque como persona natural hace la donación de sus obras a una entidad como el MAMM, el valor que éstas han adquirido a través del tiempo como herramienta histórico social, hace imposible reversar una donación de sus características, porque aunque desde sus inicios no tuvo el reconocimiento y fama que merecía, a finales del siglo XX, se fue creando conciencia de la importancia que para la histórica tiene su expresión artística.

Con relación a lo manifestado por a sobrina de la artista, Cecilia Estrada Londoño, concuerda Santiago Londoño, cuando plantea que en el año de 1986 Débora Arango sufría serios quebrantos de salud y, animada por la gran exposición retrospectiva que el MAMM organizó en 1985, se inclinó por dejar su obra en Colombia.

En 1997, pese a grandes esfuerzos económicos, el Museo logró inaugurar una ampliación de su sede y la Sala Débora Arango. Sin embargo, manifiesta Londoño, que, durante este lapso, bajo la directa responsabilidad de la entidad y sus funcionarios, se perdieron algunas obras como la acuarela “Sor Josefina” y otras han sufrido por las condiciones de almacenamiento, iluminación y transporte a que habían sido sometidas<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> EL COLOMBIANO, Cultura y Sociedad 5B, sábado 26 de julio de 1997.

<sup>256</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 39.

Al parecer, eran conocidas las limitaciones financieras de todas las instituciones culturales; el proyecto de una sala dedicada a la artista, apoyado con donaciones de empresas antioqueñas y algunas entidades oficiales es loable en principio, pues permite poner finalmente al alcance de lo público una obra que pertenece a la comunidad y no a bodegas inadecuadas. Sin embargo, el concepto museográfico que subyace en el diseño y montaje de la sala es completamente desacertado, en consideración de Londoño, pues para él los muros donde estaban colgados los cuadros de la artista eran altísimos, además no guardaban un orden, ni conceptos adecuados de los cuadros. Eran como un alarde de propietario que se apresura a mostrar de cualquier manera todo lo que tiene para impresionar al visitante. *“Acaso se trata de salir al paso a la objeción de que el Museo mantenía guardada la importante colección. A falta de un área más extensa, se optó por elevar sin misericordia las paredes y sobre ellas, sin dar respiro a las obras ni al visitante, se hizo un atroz collage de pinturas”*<sup>257</sup>. Además, para él:

Las numerosas acuarelas y óleos que se exhibieron de este peculiar modo, parecen los efectos dañinos de los rayos solares que entran por los tragaluces del techo, en violación a las más sencillas normas de conservación. Aunque siempre el pretexto será financiero, cabe preguntar por qué no se eligió una ruta diferente: muros a escala humana que guarden respeto por el visitante y sobre todo por la obra, condiciones ambientales controladas que garanticen la conservación de un depósito adecuado. Pero se eligió la pobre estética del nuevo rico que parecía extinguida en la ciudad, caracterizada por el alarde aplastante de una posesión, que deja en un plano secundario el cuidado y conservación de la misma<sup>258</sup>.

Siendo entonces, el espacio, como restricción de área para exhibir los fondos, el denominador común de la gran mayoría de museos en el mundo, lo cual se resuelve mediante la rotación periódica, las publicaciones y el acceso privado a los estudiosos. Pese a las dificultades espaciales, para Londoño, *“a ningún museo al borde del siglo XXI se le ocurre la solución muy paisa que para poder mostrar la totalidad de una colección, basta elevar la altura de los muros. A ninguno, excepto al de Arte Moderno de Medellín”*<sup>259</sup>. Agrega,

Como si esto fuese poco, justo cuando la pintora cumple 90 años y el Ministerio de Cultura y Gobierno Nacional preparan un gran homenaje que incluye la publicación de su biografía, en CD Rom con su obra y un vídeo, el Museo descuelga todos los cuadros para exhibir el trabajo de un artista francés. Presumo que no se trata de un desplante calculado, pero ese es el producto que produce la ingenuidad, por no decir la ingratitud. No deja de ser una ironía que mientras todos celebramos el aniversario de la artista, la

---

<sup>257</sup> Ibidem. Fol. 39.

<sup>258</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 39.

<sup>259</sup> Ibidem. Fol. 39.

institución beneficiada con la donación de su obra haya decidido simplemente guardarla<sup>260</sup>.

Tal vez a manera de defensa a tal acusación, manifiesta Natalia Tejada, directora del MAMM en 1997 que, al principio de la exposición de junio (1997), los cuadros estaban ocupando todas las paredes, lo cual obedece a un montaje contemporáneo que causa un gran impacto visual. Este estilo de distribución de la obra puede causar críticas<sup>261</sup>, pero también despertar nuevos significados<sup>262</sup>.

De acuerdo a lo expuesto en líneas anteriores, sería posible inferir que a nivel general, el MAMM ha tenido buena divulgación y exhibición de las obras de la artista. Sin embargo, dada la solicitud de devolución de algunas de las obras donadas, se puede pensar que, de acuerdo con la cercanía con la artista, Londoño, estaba exponiendo lo que a su parecer era una mala conservación de las obras. Cuya buena conservación y restauración era una de las principales cláusulas para continuar con las obras en poder del donatario. Pese a lo anterior, es posible afirmar que no ha sido mala la gestión del MAMM, pues a fin de cuentas, en la actualidad, aún tiene a cargo las obras de la artista y la divulgación de su contenido.

A finales del año pasado (2019), se dio una llamativa exposición al aire libre, donde el MAMM, en medio de su labor de difusión de la obra de Débora Arango, y en asocio con “*Memorias y Patrimonio de Medellín*” de la Secretaria de Cultura Ciudadana de Medellín, y de la mano del Archivo Histórico de Medellín, plantean: “*¿te imaginas poder conocer, interpretar y contemplar de cerca y bajo el cielo abierto la obra de la mujer que retrató múltiples aspectos de la sociedad colombiana y sus problemáticas durante el siglo pasado, pero que hoy continúa más vigente que nunca?*”<sup>263</sup>. Entonces se puede pensar que, ver a Débora Arango hoy, no solamente es significativo por el valor histórico expresado en sus pinturas, sino porque en este momento está más vigente que nunca. Porque a partir también de la impresión de su imagen en el billete de \$2.000 en

---

<sup>260</sup> Ibidem. Fol. 39.

<sup>261</sup> Como dando respuesta a las acusaciones de Santiago Londoño en el anterior apartado.

<sup>262</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-64. Fol. 41.

<sup>263</sup> Débora Arango Pérez. «Museo abierto: "Débora Arango. Una mirada personal".» Museo de Arte Moderno de Medellín. *Museo abierto: "Débora Arango. Una mirada personal"*. Medellín, 2019. En: <http://elmamm.org/agenda/Calendario-general/ModuleID/595/ItemID/7548/mctl/EventDetails> fecha: 2019-02-21.

pleno siglo XXI, la gente se está preguntando cuál es la importancia de esta mujer para merecer ser conmemorada en la moneda nacional.

En medio de la exposición, entre imágenes y descripciones de esta, se encontraba la representación de las mayores preocupaciones de la artista: el género, el placer, el desnudo, la mujer, la religión, la moral, la sociedad, además del contexto político y el retrato. Así, más de medio siglo después de iniciada su obra, ésta sigue siendo tan vital, incómoda y necesaria como en la época. Y aunque como ciudad se lleve décadas hablando de ella y de lo contestatario de sus obras, en esta nueva muestra al aire libre se tuvo la oportunidad de ver y revivir marcados momentos de nuestra sociedad, pues aún en la actualidad, la obra de Débora Arango sigue siendo una obra contemporánea. Ya que, no está demás, recordar que fue una artista que se adelantó a su época.

#### 4.5 Conmemoraciones *pos mortem*:

El 5 de diciembre de 2005, muere Débora Arango, con un poco del honor y gloria que le había sido vedado en sus inicios artísticos. Ahora la sociedad, interpretaba mejor sus obras; le estaba dando el valor y reconocimiento a su temperamento artístico, bastante fuera de lo común<sup>264</sup>. Quién lo iba a pensar, detrás del Jardín Botánico de Medellín, desde el año 2011, empezó a exhibirse un monumento en homenaje a Débora Arango y otras 13 ilustres antioqueñas que, a finales de 2019, pasaron a adornar las calles de la ciudad, más exactamente en La Playa<sup>265</sup>:

Esculpida en bronce reposa sobre una superficie lisa e inclinada, al lado de otras mujeres. A un concejal le pareció correcto rendirles un homenaje por su aporte a la ciudad y expidió un acuerdo para crear ‘La esquina de las mujeres’. Los historiadores lo apoyaron [...] Ellos insisten, tres años después de su muerte, en que no ha habido nadie en la pintura de Colombia que se haya adelantado tanto a su tiempo y que por eso debe ser reconocida<sup>266</sup>.

---

<sup>264</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 75-76. EL MUNDO, sábado 10 de noviembre de 2007.

<sup>265</sup> Tomado de: <https://www.elcolombiano.com/antioquia/obras/esquina-de-las-mujeres-en-medellin-traslado-de-bustos-de-las-14-mujeres-homenajeadas-IL10931283>. 18/04/2020.

<sup>266</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 77. Enero de 2008, Revista Arcadia. Página 44.

El MAMM, concentra casi la totalidad de su obra y dentro del mundillo artístico local, sólo hasta ahora, aunque tarde, se comienza a reconocer la invaluable interpretación plástica que la artista hizo de nuestra nación. A pesar de que su obra fue calificada de inmoral y mal interpretada; que la iglesia y la sociedad de su tiempo la marcaron y la juzgaron, ella defendió el arte como el ejercicio de su libertad. Débora Arango, se mantuvo firme, ayudada por una fortaleza que le venía de adentro<sup>267</sup>. Gracias a sus obras se puede leer la sociedad de su tiempo.

A manera de conclusión, es posible extraer unas palabras de una de las figuras más autorizadas para hablar de ella en materia artística, Ignacio Casas, quien dijo que Arango, era un caso excepcional de la pintura americana: *“La única mujer colombiana que se ha atrevido a romper los anticuados derroteros de la paisajística y la ‘naturaleza muerta’ como tema obligado para pintoras novicias y profesionales”*. Agrega además que, *“su itinerario por los senderos del arte ha sido accidentado, difícil, atormentado casi, pero ha sabido recorrerlo con fe cierta en su vocación y en su poderosa inteligencia. Y no la han detenido prejuicios, murmuraciones, anónimos mandobles y anatemas sociales”*<sup>268</sup>.

Cuando ya Colombia misma se ha encargado de demostrar hasta qué punto eran legítimas la rebeldía y la denuncia de Débora Arango, sus cuadros cobran una definida autoridad. Y no sólo histórica y social, sino técnica y estética. Débora como se firmaba, vivió con plenitud un momento de arte americano y Pedro Nel Gómez fue su Virgilio en algo que tuvo mucho de viaje dantesco<sup>269</sup>.

Se puede evidenciar, además, los diversos modos en que se manifestó el arte, el cuerpo incandescente, lascivo, deseante que, para la sociedad de la época, resultaba pornográfico. Como ya nos lo ha dicho Octavio Paz en la presentación de la muestra de pintura *Pintado en México* (1983), “el arte no es una nacionalidad, pero, asimismo, no es un desarraigo. El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen;

---

<sup>267</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 95. **Arte**, Domingo 7 de noviembre de 2010.

<sup>268</sup> Ibidem. Fol. 95.

<sup>269</sup> Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63. Fol. 56.

no obstante, es inseparable de ellos. El arte escapa de la historia, pero está marcado por ella”<sup>270</sup>.

Concordando con la posición de Isabel Reveron y Mario Antonio Parra, al privilegiar el diálogo de las obras con el contexto en el que surgieron, se develan las miradas de mujer y hombre de la época, así como el universo erótico/pornográfico que configuraron: Débora Arango le apostó a la valoración y liberación de la mujer en una Antioquia patriarcal ultraconservadora, pues lo primero que ha de liberarse es el cuerpo; para ello utilizó, entre otras estrategias, imágenes de la naturaleza como metáforas del cuerpo femenino<sup>271</sup>.

Arango es una mujer que se decidió por el arte y que se ubicó en un punto de vanguardia frente a lo que la estética marcaba en su momento. Fue una artista estructurada que aprendió de sus maestros y que supo alejarse de ellos dándole a su obra tono, color y contenidos propios, saliéndose de toda cuadrícula. Fue una observadora, sincera y audaz, que no se rigió por ningún parámetro de belleza. Lo suyo era auténtica visión de la realidad, una realidad transformada, deformada, desarticulada que indagaba siempre por lo humano y sus contradicciones. Sus obras no hacían concesiones, por eso chocaban con la sociedad, pues no mostraban lo ésta quería ver y contradecía lo que se entendía por valor estético en la obra de arte. Aún así, otros supieron ver la emoción y el valor que había en cada pincelada suya.

---

<sup>270</sup> Imelda Ramírez González. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. Pág. 184.

<sup>271</sup> María Isabel Reveron Peña y Mario Antonio Parra Pérez. «Circunstancias y comienzo del arte erótico en Colombia: Débora Arango, Jim Amaral y Óscar Muñoz.» *Revista Grafía* 12, n° 1 (enero-junio 2015): 164-189. Pág. 186.

## Conclusiones

1. El MAMM, desde su fundación ha pretendido ser puente de conexión entre el arte, la ciudadanía y los proyectos en proceso de realización. Por lo cual, los documentos valorados, contienen información cualitativa y cuantitativa, que datan, de manera más o menos detallada, cómo se dio a conocer el Museo de Arte Moderno de Medellín, en una sociedad que hasta el momento de su creación tenía otras inclinaciones artísticas. Así como el Museo, tiende a difundir y promover el arte, a través de diversas actividades; se enmarca también, la importancia de la valoración de sus archivos; en tanto que, permiten conocer, desde otra perspectiva, una parte de la historia y de las realidades sociales que han marcado el devenir de esta entidad y de los artistas que han sido exhibidos en su interior.
2. La valoración histórica, deja como resultado, herramientas necesarias para la consulta efectiva de los fondos, como instrumentos de descripción que permiten acercar a los investigadores al contenido pormenorizado de cada una de las series analizadas. Dicho proceso de valoración permite entonces, establecer posibles líneas temáticas de investigación, a partir de la consulta de las series documentales, en las que se enriquece no solo el Museo, sino la sociedad en general, por medio de la reivindicación de su memoria histórica y patrimonial.
3. Partiendo de la función principal de un Archivo, como evidencia de la existencia del pasado, su importancia está determinada, en la medida que el investigador social y demás usuarios puedan acceder a la información contenida en su interior. Producto de la valoración de las series documentales, se realizó una pequeña pesquisa sobre la obra de la artista Débora Arango Pérez, lo que permite mostrar la conveniencia del Archivo de MAMM, como fuente primaria para la investigación histórica.
4. Frente a la investigación realizada, se pudo evidenciar que, el arte moderno en Colombia surge como consecuencia de un periodo de violencia constante, pero también de industrialización que se da a partir de la década de 1930

aproximadamente, pues dicho proceso, entre otras cosas, dio lugar a una constante migración del campo a la ciudad, generando hoy en día, que la población sea mayormente urbana. Como resultado de dicho periodo de expansión, la vida diaria de los colombianos, la cotidianidad, sobre todo en el ámbito urbano, dejó entrever claros ejemplos de desapego a los valores tradicionales. La diversión, el esparcimiento y el ocio tuvieron un desarrollo importante a partir de mediados de siglo, de modo que la población contaba con nuevas alternativas culturales para pasar el tiempo libre, que hasta entonces había estado copado en buena medida por la oferta religiosa.

5. Durante la segunda mitad del siglo XX, la pintura se vio abocada a abrazar tendencias modernistas, pues se estaba dejando de lado la pintura de tono pastoril, para adoptar una pintura de tipo social, donde los protagonistas no fueran los grandes héroes, sino la gente del común. Para dicha transición, el Salón Nacional de Artistas fue determinante en este proceso, sobre todo después de su reapertura en 1958. De modo que, tanto por las temáticas, como por el lenguaje empleado, las pinturas y esculturas de diversos artistas marcaron el inicio del arte moderno en Colombia.
6. Se pudo evidenciar que, en los años setenta, los artistas de Medellín encontraron en la modernización de la ciudad, en las nuevas tecnologías y en los medios de comunicación de masas; ideas, cuestionamientos y experiencias para renovar su práctica artística. Simultáneamente, lo urbano pasó a ser un criterio articulador en la comprensión y en la promoción de las distintas propuestas. Dado que, el mural, la acuarela y la escultura monumental, ya no estaban en situación de servir de medio de expresión de sus ideas. Sin embargo, se pudo evidenciar que desde los años treinta, la artista Débora Arango Pérez, ya daba pinceladas en campos salidos del arte tradicional.
7. Las bienales de Coltejer celebradas en la ciudad de Medellín entre 1968 y 1972, lograron despertar en el público antioqueño, los valores del arte moderno internacional, pues a partir de ello, los artistas jóvenes tuvieron extraordinarias oportunidades de aprendizaje, dado que hacían una invitación a exponer otro tipo de arte, un poco diferente al que hasta entonces se conocía.

Aunque de las Bienales, no surgiera un público numeroso que entendiera esas nuevas consideraciones artísticas, fue determinante para abrir el camino del proyecto que se consolidaría posteriormente como el Museo de Arte Moderno de Medellín.

8. El Museo de Arte Moderno de Medellín se ideó entonces como una institución encaminada a elevar el nivel cultural de la comunidad y como centro de información, investigación y divulgación de las artes con un alto nivel de calidad, al servicio de los artistas y público en general. Con su surgimiento, se daría paso a una nueva concepción de Museo; abierto a todas las expresiones artísticas, sin limitaciones en el campo de las artes plásticas, el cine, la arquitectura, el diseño, la crítica y demás representaciones de tipo artístico.
9. Con respecto a Débora Arango, se pudo constatar que fue una artista salida de su tiempo, pues desde la década de 1930, daba pinceladas de arte contemporáneo que para ese entonces no se conocía como tal, sino que se le catalogaba con una artista contestaria. Lo que llevó, a que sus obras fueran señaladas y vetadas en distintos escenarios locales, nacionales e internacionales. Ella hacía parte de un pequeño grupo de artistas que estaba trabajando la pintura como testimonio y denuncia social, haciendo del arte una nueva forma de expresión, donde la realidad nacional quedaba consagrada como problema pictórico; el arte se había convertido en un medio para dejar evidencia de la condición humana de los oprimidos, sus problemas sociales, sus esperanzas y sus esfuerzos por cambiar la realidad social.
10. También, se pudo evidenciar que la crítica en su contra se hizo más marcada por las cualidades de sus obras, por encima de la calidad de sus trazos; pues el hecho de que una mujer, hiciese señalamientos con su expresión artística generaba desconfianza y temor en muchos. No sería extraño entonces que, Débora Arango, como representante dentro de la pintura femenina, de esas nueva y humana interpretación del arte, fuera pionera en las primeras pinceladas de modernidad en el medio artístico, en una época donde la voz femenina estaba vetada casi completamente.

11. Se concluye que Arango, fue una mujer que no tuvo miedo a expresarse, pues trabajó temáticas que estaban vedadas en Colombia, habló de temas prohibidos, vivió una vida propia cuando sólo pocos se atrevían a hacerlo; desbarató tabúes que se habían vuelto costumbre desde hacía siglos y se acercó al ser humano con los ojos abiertos. Débora pintó las cosas simples de la vida. Además, el impacto de su obra, tanto en el arte como en la sociedad colombiana, carece de puntos de comparación. Su actitud como artista, la fuerza de sus convicciones, su ánimo valiente y decidido, y la lucidez y fuerza de sus planteamientos pictóricos, no han sido fáciles de igualar, ni siquiera en estos tiempos en los cuales sus aportes se han convertido en premisa del trabajo de numerosos artistas.
  
12. Finalmente, se pudo exponer, que el Museo de Arte Moderno de Medellín, consciente de la calidad universal de Débora Arango, ha realizado diversas muestras sobre la obra de la artista, como: exposiciones retrospectivas, muestras a cielo abierto, conversatorios y charlas, entre otros; con el fin de darle el merecido reconocimiento a su valor histórico dentro de la sociedad colombiana. De ahí, que sea pertinente reconocer y exaltar la importancia del MAMM, como entidad encargada de aportar en las transformaciones sociales, a través del arte y la cultura.

## Ilustraciones:

*Ilustración 6. Cuadro: **La Amiga** (1939):* Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1939-1983. DAP-61. Fol. 4.

*Ilustración 7. Cuadro: **Adolescencia** (1940):* María Isabel Reveron Peña y Mario Antonio Parra Pérez. «Circunstancias y comienzo del arte erótico en Colombia: Débora Arango, Jim Amaral y Óscar Muñoz.» Revista Graffía 12, n° 1 (enero-junio 2015): 164-189. Pág. 169.

Ilustración 8. Cuadro: **Amanecer y/o En el Barrio** (1940): Tomado de: <http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango>

Ilustración 4. Cuadro: **Rojas Pinilla** (1954): Tomando de: <http://elmamm.org/Colecci%C3%B3n/Colecciones?AutorID=28&Title=D%C3%A9bora%20Arango#>

Ilustración 9: **Débora Arango, vida dedicada a la pintura.**: Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62. Fol. 58. El Tiempo, lunes 5 de diciembre de 2005.

## **Bibliografía:**

### **Fuente primaria:**

Museo de Arte Moderno de Medellín, fondo acumulado en la Sala de Estudio:

### **Series documentales:**

Bienales de Creación Cerámica: AC-MAMM, Bienales de creación de cerámica MAMM BIC 1, código 8025. Siglo XX.

Exposiciones: AC-MAMM, Exposiciones MAMM EXP 41, código 8341. Siglo. XX.

[bdigital.unal.edu.co/50420/1/letrasyencajesjunio1940.pdf](http://bdigital.unal.edu.co/50420/1/letrasyencajesjunio1940.pdf)

Débora Arango Pérez. «Museo abierto: "Débora Arango. Una mirada personal".» Museo de Arte Moderno de Medellín. *Museo abierto: "Débora Arango. Una mirada personal"*. Medellín, 2019. En: <http://elmamm.org/agenda/Calendario-general/ModuleID/595/ItemID/7548/mctl/EventDetails> fecha: 2019-02-21.

### **Fuente alterna:**

Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1977-2014. DAP-62.

Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1994. DAP-63.

Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas. Universidad EAFIT. Sala de Patrimonio Documental. Archivo Débora Arango Pérez. Recortes de Prensa 1984-1999. DAP-64.

## Documentos Web:

Tomado de: <http://saladeestudio.elmamm.org/>, fecha de consulta 22/10/2018.

Tomado de: <http://elmamm.org/Vis%C3%ADtanos/Acerca-del-MAMM/Id/92>, fecha de consulta 26/10/2018.

Tomado de:  
file:///C:/Users/Usuario/Downloads/INFORME\_FINAL\_ORGANIZACI%C3%  
93N\_ARCHIVO\_MAMM\_2017\_NOVIEMBRE\_30.pdf, fecha de consulta  
22/10/2018

Arango Pérez, Débora. «Museo abierto: "Débora Arango. Una mirada personal".» Museo de Arte Moderno de Medellín. *Museo abierto: "Débora Arango. Una mirada personal"*. Medellín, 2019.

## Normas:

Congreso Nacional. Ley 594 de 2000: Ley general de Archivos. Bogotá, Imprenta Nacional, 2000.

Archivo General de la Nación. *Legislación básica sobre archivos en Colombia*. Bogotá, Archivo General de la Nación, 1996.

\_\_\_\_\_ Reglamento general de archivos. Bogotá, Archivo General de la Nación, 1997.

Archivo General de la Nación, *Cartilla: Organización de documentos de Archivo*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1995.

## Manuales y bibliografía en general:

Archivo General de la Nación. *Archivos e investigación: Memorias del primer encuentro*. Bogotá, Archivo General de la Nación, 1993.

- Archivos e Investigación, *memorias del primer encuentro*, Archivo General de la Nación y Sistema General de Archivos. Medellín, octubre 13-15 de 1993.
- Alcaldía de Medellín. *¡Vive y disfruta de los museos de Medellín! un recorrido por las entidades vinculadas a la Mesa de Museos de Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2017.
- Alcaldía Medellín (Antioquia). Secretaria del Medio Ambiente. *Entrada libre nuevas formas de vivir tres museos en Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2010.
- Amaya, Sara Lucía, *Guía para la organización y valoración de Archivos acumulados*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. D.C., 2006.
- Arias Trujillo, Ricardo. «Del Frente Nacional a nuestros días.» En *Historia de Colombia todo lo que hay que saber*, de Luis Enrique Rodríguez Baquero, y otros, 311-362. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 2006.
- Arroyal Espigares, Pedro; María Teresa, Martín Palma. *El archivo como servicio: instrumentos de control y de difusión* Málaga: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 1991.
- Casilimas Rojas, Clara Inés y Juan Carlos Ramírez Moreno. *Fondos acumulados: Manual de organización*. Bogotá, Archivo General de la Nación, 2004. <sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>
- Cermeno Martorell, Lluís, y Elena Rivas Palá. *Valorar y seleccionar documentos, qué es y cómo se hace*. España: Ediciones TREA, 2010.
- Cortés Alonso, Vicenta. *Manual de archivos municipales*. Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1982.
- Danto, Arthur C. «Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo.» En *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, de Arthur C. Danto, 25-40. Barcelona: Paidós, 1999.
- Cruz Mundet, José Ramón. *Manual de archivística* España: Ediciones Trea, S. L., 2007.
- Delgado, Alejandro. *Normalización de la Descripción Archivística (EAD)*. Archivo Municipal, 2004.

EL PROCESO DE VALORACIÓN DOCUMENTAL, tomado de:  
<http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/archivistica/reuniones/2003/rna/pdf/0013.pdf>, 07/11/2018.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Traducción de Anna Montero Bosch - ALfons el Magnánim, 1991.

Fuster Ruiz, Francisco. *Archivística, Archivo, Documento de archivo: Necesidad de clarificar los conceptos*. España. Facultad de Ciencias de la Documentación/Universidad de Murcia.

Ernst H. Gombrich. *La Historia del Arte*. Edición 16. Barcelona: Phaidon, 2011.

Gutiérrez Gómez, Alba Cecelia, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S. *Gestores y eventos de Arte Moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Facultad de Artes Universidad de Antioquia, 2014.

Gutiérrez Gómez, A. C. (2011). Marta Traba y el arte colombiano. *Artes la Revista*, 17, 48-61.

Heredia Herrera, Antonia. *Manual de instrumentos de Descripción Documental*. Sevilla: Publicaciones de la EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA., 1982.

Heredia Herrera, Antonia. *¿Qué es un archivo?* España: Ediciones Trea, S. L., 2007.

Londoño Vélez, Santiago. «Arte del siglo XX.» En *Arte Colombiano 3.500 años de historia*, de Santiago Londoño Vélez, 209-373. Editado en Colombia: Villegas Editores, 2001.

Londoño Vélez, Santiago. *Débora Arango: cuaderno de notas, 100 años de nacimiento: edición conmemorativa*. Medellín: Gobernación de Antioquia, 2007.

Londoño Vélez, Santiago. *Débora Arango: vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.

López Rosas, William Alfonso. «El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia.» *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n° 48 (julio-diciembre 2018): 109-148.

Medellín (Antioquia), Alcaldía. Secretaria del Medio Ambiente. *Entrada libre nuevas formas de vivir tres museos en Medellín*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2010.

- Mendo Cardona, Concepción. “Los archivos y la archivística: evolución histórica y actualidad”, *Manual de Archivística*, Ruiz Rodríguez, Antonio Ángel (editor), Madrid, Editorial Síntesis, 1995.
- Murillo Posada, Amparo. «La modernización y las violencias.» En *Historia de Colombia todo lo que hay que saber*, de Luis Enrique Rodríguez Baquero, y otros, 265-310. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 2006.
- Museo de Arte Moderno de Medellín (Autor Corporativo), Carlos Arturo Fernández Uribe, y Bairo Martínez Parra. *Salones Arturo y Rebeca Rabinovich: historia 1981-2003*. Medellín: Ministerio de Cultura, 2003.
- Museo de Arte Moderno de Medellín. *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2016.
- Palacio, Viviana; Jorge Lopera (Investigadores). *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 2016.
- Perfetti, Verónica. «Tres proyectos para un deseo: la ilusión de una ciudad.» En *Historia de Medellín I*, de Jorge Orlando (Editor) Melo, 85-104. Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros, 1996.
- Ramírez González, Imelda. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo: El arte en los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.
- Reveron Peña, María Isabel y Mario Antonio Parra Pérez. «Circunstancias y comienzo del arte erótico en Colombia: Débora Arango, Jim Amaral y Óscar Muñoz.» *Revista Grafía* 12, n° 1 (enero-junio 2015): 164-189.
- Rivas Fernández, José Bernal. «La valoración: fundamento teórico de la archivística.» *Biblios número 12*, abril-junio 2002: 1-9.
- Rubiano Caballero, G. (27 de 08 de 2019). *Cedetrabajo.org*. Obtenido de *Cedetrabajo.org*: [https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/Arte\\_moderno\\_en\\_Colombia.pdf](https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/Arte_moderno_en_Colombia.pdf)

Smith, Roberta. «Arte conceptual.» En *Conceptos del Arte Moderno : del fauvismo al posmodernismo*, de Nikos Stangos, traducido por Hugo Mariani, 255-270. Singapur: Ediciones Destino S. A., 2000.

Suescún Pozas, M. d. (1999). Los Museos de Arte Moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país "Abierto". *Memoria y Sociedad*, vol. 3(Nº 6), 135-142.

Uribe Pereira, Conrado Alberto, Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia 1949-1981*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes ; Museo de Antioquia, 2014.

