

La Mauvaise Réputation: transiciones sociales alrededor de lo femenino en Colombia durante el siglo XX. El caso de Débora Arango

La Mauvaise Réputation: Social Transformations around the Feminine in Colombia during the XX Century. The Case of Debora Arango

Adriana María Serrano López

Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia

adriana.serrano@urosario.edu.co

Andrea Carolina Miranda Morales

Oficina de las Naciones Unidas para la Coordinación de Asuntos Humanitarios, Bogotá, Colombia

miranda3@um.org

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Fecha de recepción: 15 de julio de 2014 • **Fecha de aprobación:** 23 de septiembre de 2014



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObráDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

Este artículo recoge y analiza los desencuentros de dos épocas con respecto a su particular interpretación sobre la obra de la artista plástica Débora Arango. Sirviéndose de los planteamientos de Berger y Luckmann, presenta una interpretación sobre la causa de la condena que sufre la pintora al inicio de su carrera y la exaltación de la que es objeto en los últimos años de su vida. Muestra, finalmente, el nexo de este fenómeno social con la transformación de los roles de género, asociados al paso entre la sociedad tradicional a la moderna, y los procesos que para el grupo humano implicó este cambio.

Palabras clave: modernización, cambio social, resistencia al cambio, estudios de género, sociología del arte.

Abstract

This article describes and analyzes the disagreements of two periods with respect to their particular interpretation on the work of the artist Debora Arango. Drawing on the ideas of Berger and Luckmann, we present an interpretation for the cause of the condemnation that the artist suffered early in her career, and the exaltation of her work in the last years of her life. Finally, the article shows the connection of this social phenomenon with the transformation of gender roles; also, the transition from a traditional society to a more modern one, and the processes that this implied for the group of people involved in this change.

Keywords: modernization, social change, resistance to change, gender studies, art sociology.

*Mais les braves gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Je ne fais, pourtant, de tort à personne,
En suivant les chemins qui ne mènent pas à Rome.
La Mauvaise Réputation, Georges Brassens*

La canción de Georges Brassens alaba la diferencia, el pensar propio, la voluntad individual y su libre acción. Condena, en contraparte, a la “gente” a la que tanto disgusta “que uno siga una ruta diferente”. En tal sentido y bajo el mismo canon, Débora Arango es un personaje sospechoso y peculiar para su tiempo, pero constituye una imagen agradable al nuestro (Galeano, 2004; S. Londoño, 1997). Renegada en los años cuarenta y aplaudida en los ochenta, simboliza la lucha por la autonomía, el pensamiento libre y la singularidad. Leída incluso como pionera del feminismo y de movimientos de denuncia social y política (a los cuales nunca perteneció), esta callada mujer del Medellín de comienzos de siglo representa, sin embargo, un enigma para una y otra generación.

Para su tiempo, una mujer “decente” no pinta desnudos, no se detiene en escenas provocadoras, no pone en duda la pureza de una adolescente o de una monja, pero, ante todo, no expone públicamente tales percepciones, que deberían estimarse como indecentes en sí mismas. Se sospecha de sus sesiones de pintura, de su relación con las modelos, de su integridad moral, bajo el supuesto (socialmente respetable) de que quien tal pinta, tal desea, y probablemente, tal hace (VV. AA., 1984, 55).

En los ochenta, cuando se la aplaude por su condición rebelde, libertaria, autónoma, que se opone a las consideraciones de una moral “pauca y retrógrada”, se hace omisión del hecho de que se trató en efecto de una mujer recatada, obediente a sus padres, respetuosa de la moral, católica de misa diaria, apegada a las formas y los usos de su entorno. Débora fue una mujer “decente” para el canon de sus días, y no una joven emancipada y defensora de lo que ella misma, a juzgar por algunos de sus datos biográficos, habría estimado como excesivas libertades morales (VV. AA., 1984).

Y sin embargo, indudablemente, pintó lo que pintó. Vio el mundo con una mirada muy poco común y lo presentó bajo esa óptica, y nadie pudo entender cómo o por qué una solterona, una “niña de su casa”, pudo sentir y decir con tal intensidad en medio de una vida relativamente plana, serena, predecible (“Débora Arango: reveladora”, 2011, pp. 34-38).

Lo que aquí queremos mostrar es la mala comprensión, el equívoco que envuelve a este personaje que se encuentra, de hecho, en un tránsito, en la bisagra entre dos épocas, y que, participando de las dos, se hace involuntariamente ajeno a ambas. Queremos explorar las causas que llevan a los mundos en conflicto, tanto a repudiar como a aplaudir a Débora Arango; y destacar los olvidos, las exclusiones, los silencios, que cada uno tiene que hacer para identificarla, bien como enemigo de la moral y las buenas costumbres, bien como adalid de una lucha ideológica y de un proceso de transformación cultural.

Es preciso aclarar que no pretendemos en modo alguno hacer una lectura diferencial del sujeto, ni generalizar su caso particular para convertirlo en tipo emblemático de las mujeres del Medellín de los años cuarenta. Débora constituye de hecho y expresamente la excepción y no la regla (Gutiérrez, 1997; P. Londoño, 2003; Reyes, 1996). Este apasionante personaje, y la discusión que se abre en torno a su obra, son una excusa para aproximarnos al comportamiento de los grupos sociales, y a los procesos e implicaciones que el cambio en los roles de género ha representado para una parte de la sociedad colombiana. Ese es, propiamente, nuestro objeto de estudio.

Los referentes teóricos que nos servirán de guías serán esencialmente dos: como base tenemos el trabajo de Berger y Luckmann (1968) en *La construcción social de la realidad*, que da cuenta del hecho social por el cual una época rechaza la pintura de Débora, y otra la convierte en “pionera” de sus causas. En segundo lugar nos serviremos del planteamiento de Pierre Müller (2004) sobre los órdenes territoriales y los órdenes sectoriales, para explicar la naturaleza de los cambios que se estaban operando en el entorno social de la pintora, y que dan cuenta, cuando menos en parte, de las contradicciones y equívocos que surgen en torno a la imagen de Débora Arango.

Nos serviremos también de las obras, ya clásicas, de Virginia Gutiérrez de Pineda (1986, 1997) sobre la sociedad antioqueña, tanto como de los enriquecedores trabajos de Patricia Londoño (2003, 2004), Catalina Reyes Cárdenas (1996, 2005), entre otros.

Berger y Luckmann (1968, pp. 44-161) hacen un análisis de los procesos sociales por los cuales un grupo humano define, delimita y estructura tanto su percepción como su valoración y legitimación de lo real. Desde su planteamiento, la particular forma de ordenar, jerarquizar y dar coherencia a los procesos subjetivos para configurar los patrones socialmente válidos obliga a la formación y al sostenimiento continuo de discursos,

de prácticas y de lenguajes gracias a los cuales se confirma el sistema mismo de referencias. En otras palabras: dentro de las percepciones posibles, dentro de los eventuales cursos de acción existentes, dentro de los potenciales criterios de valoración imaginables, lo que permite que exista una comunidad es una definición, una selección y una priorización que trascienda a los sujetos y que sirva de base a la cotidianidad (1968, pp. 64-161).

Pero una vez forjado ese “sentido común” que configura la identidad de la comunidad, y de sus miembros, el sostén de este hecho no resulta automático sino que requiere de una acción reiterada, por hábitos que confirmen una y otra vez el orden establecido y que permitan armonizar y establecer cuando menos una apariencia de conformidad entre los sujetos y el grupo (1968, pp. 118-195).

Ante este hecho, la aparición de disidencias, de percepciones, prácticas o valoraciones ajenas al sistema, tiene que ser sistemáticamente reinterpretada o excluida con el fin de preservar el canon legítimo (1968, pp. 133-142).

Con respecto al caso que nos ocupa, este planteamiento teórico permitirá explicar por qué la pintura de Débora, a saber, su representación pública de una percepción subjetiva que violenta los cánones de lo socialmente aceptable, es y tiene que ser socialmente condenada en su tiempo.

Asimismo, Débora misma representa una ruptura, en su momento, con la tipificación¹ (VV. AA., 1984, p. 26) que el grupo social había forjado para las mujeres en general y para las solteras en particular. Pero no especialmente a causa de un comportamiento escandaloso o varonil, pese a algunos pequeños detalles aislados, tales como usar pantalones, conducir un carro o montar a horcajadas, sino fundamentalmente a causa de su pintura (Galeano, 2004; Instituto Cultural Cabañas, 2008; VV. AA., 1984). La forma de pintar de Débora, sus obras, no corresponden en absoluto con lo que se esperaba del quehacer artístico de una joven y decente solterona. Ni el uso del color, ni las magnitudes de las obras, ni, ante todo, los temas que trataba y la forma misma de las representaciones, coinciden con la tipificación que, se estimaba, debería definirla.

1 Para los autores, la tipificación constituye una imagen o estructura conceptual general, imperfecta, esquemática, cuya función social, de una parte, es señalar a los sujetos el comportamiento que deben tener con respecto al ser tipificado y, de otra, mostrar los rasgos generales, obligatorios, que denotan la identidad de los sujetos pertenecientes a esa tipificación (Berger & Luckmann, 1968, pp. 44-50).

En consecuencia, al violar por vía de su pintura la tipificación social básica, Débora se convierte en un fenómeno difícil de comprender. De continuo se describirá su obra (tanto para alabarla, como para vilipendiarla) en términos masculinos y con referencia a valores propios de los hombres de su tiempo (el valor, la brusca honestidad, la fuerza). Pero, simultáneamente aparecerá el desconcierto ante la persona misma que, lejos de resultar agresiva, irrespetuosa, viril o libertina, coincide en mucho y por mucho con el modelo de la delicada y dulce mujer que se esperaba que ella fuera (VV. AA., 1984, p. 26).

Ahora bien, lo que resulta temible para un orden social no es el que aparezcan nuevas tipificaciones, tales como la de la pintora libertina, o la vulgar e irrespetuosa intelectual. Lo que pone en riesgo al sistema es que se lleve al límite una tipificación básica (Berger & Luckmann, 1968, p. 133-143). Es decir: ¿se puede considerar “decente” a una mujer que pasa horas encerrada con una amiga desnuda y a quien contempla con detalle? ¿Ello cabe dentro de la “decencia”? ¿Qué podemos definir como “mujer decente”?

El modelo teórico nos permitirá explicar, cuando menos en parte, la perplejidad social ante este personaje contradictorio que recoge, y no recoge, las líneas básicas de su tipificación, y que, por lo mismo, se convierte en un riesgo para la estructura de la comunidad en la que habita.

Finalmente, Berger y Luckmann muestran en su texto los mecanismos de cambio de interpretación sobre la realidad. Cuando el proceso corresponde al individuo, que se encuentra en ruptura con cánones pasados, es llamado “alternación”² (1968, pp. 194-195). Durante esta travesía, el sujeto no deja de lado el pasado, sino que lo reinterpreta, lo depura, lo establece como referente, bien para estigmatizarlo como un tiempo de “sombras”, bien para identificar hitos de pre-percepción o anticipación de los valores a los que se acoge tras el cambio de lectura del mundo.

En la medida en la cual este fenómeno puede devenir un hecho social, permite comprender y explicar la acogida que los años ochenta dan a la obra de Débora, el empeño por constituirla en un hito simbólico y en una primera presencia de los valores contemporáneos (que se estiman

2 La alternación es un proceso de transformación subjetiva que parece total: “La alternación requiere procesos de resocialización que se asemejan a la socialización primaria, porque radicalmente tienen que volver a atribuir acentos de realidad y, consecuentemente, deben reproducir en gran medida la identificación fuertemente con los elencos socializadores que era característica de la niñez” (Berger & Luckmann, 1968, pp. 194-195).

como verdaderos) en lucha y oposición con los valores del pasado (identificados como hipócritas, retrógrados, mojigatos, etc.). Explica, igualmente, los olvidos, las reiteraciones, los acentos y silencios que el orden contemporáneo presenta con respecto a la biografía de Débora.

En suma, *La construcción social de la realidad* aporta la base teórica de lectura gracias a la cual, en esta ocasión, podremos acercarnos a nuestro complejo y contradictorio objeto de estudio.

Pierre Müller (2004), por su parte, presenta los conceptos de orden territorial y orden sectorial:

[E]l autor afirma que las sociedades tradicionales siguen una lógica territorial, y que, por lo mismo, se integran en órdenes básicamente horizontales que tienden hacia la autosuficiencia. Por su parte, las sociedades modernas, al acercarse hacia lógicas sectoriales, de naturaleza vertical, producen varios efectos: quiebran las solidaridades horizontales del territorio, obligan a la especialización de las estructuras productivas, alteran las funciones del núcleo familiar, consolidan las posibilidades de acción de los individuos más allá de sus nexos con la comunidad. (Serrano, 2010, p. 463)

El paso entre el orden territorial y el sectorial implica una transformación significativa de muchos de los cánones de la estructura de la realidad para una sociedad dada. Es claro que las solidaridades horizontales no ceden pasivamente la primacía a las fuerzas de la afirmación individual; que las instituciones mediadoras (Augé, 1998), como la Iglesia, no se contraen por sí mismas y que, por el contrario, defienden sus múltiples áreas de dominio.

Para nuestro caso de estudio, la Medellín en la que crece Débora Arango se encuentra exactamente en la coyuntura de tránsito entre órdenes territoriales y sectoriales. Vive, por lo mismo, una serie de muy marcadas contradicciones, de incoherencias que más adelante serían señaladas como “hipócritas”, pero que, en su tiempo, responden a los procesos internos de reinterpretación del mundo.

Débora, siendo parte de una sociedad territorial, articulando su vida dentro de los márgenes de las estructuras valorativas de su tiempo, siguiendo en gran medida el juego de actividades y de formas de comportamiento señaladas como legítimas, constituye, sin embargo, una disfunción del sistema, una excepción, una ruptura, en solo un aspecto notable de su historia, a saber, en su pintura. Es decir, Débora muestra las mismas contradicciones que vive su entorno social.

Esta obra artística revela una condición de la sensibilidad, de la percepción, que se aleja de su entorno, que violenta los cánones establecidos. Su lectura del mundo, sus preferencias estéticas, los temas que destaca y de los que se ocupa, agreden la imagen que la sociedad había forjado de sí misma. Y no porque los hechos que allí aparecen no fuesen parte integral de la vida de esa Medellín, sino porque eran la dimensión de lo inaceptable, de esa imperfección que se tolera pero que en modo alguno se aplaude, y que, por vía de la pintura era llevada a las galerías, a los sitios “decentes”, a los salones del Club Unión.

Débora muestra imágenes que a ella “le gustan”, haciendo caso omiso del bien común, del orden social, de las instituciones. Abstrayendo su condición de mujer, de católica, de miembro activo de su comunidad, ella se afirma en su carácter diferencial y hace a un lado los efectos que se presumía tenía la imagen en sí misma. Pinta con descaro, con irreverencia, con ironía, con humor. Cuando la rodean las imágenes de vírgenes y ángeles, de paisajes bucólicos y de flores, ella se ocupa de prostitutas, de miserables, de borrachos (Serrano & Miranda, 2011b).

Hija de una ciudad en crisis, Débora refleja las mismas dimensiones de tensión entre, por un lado, una opción vital cercana a la tradición, a la solidaridad horizontal, a la responsabilidad de la “buena hija” y “buena cristiana”, y por otro, una forma de expresión artística que afirma la percepción individual, más allá de los cánones morales, de la conciencia educativa de la imagen, de la restricción estética de género; y, por lo mismo, más próxima al mundo de la competencia, del individuo y del sector.

Ahora bien, el debate que nace en torno a la obra de Débora, el comportamiento de recepción o rechazo ante su pintura, presenta, en consecuencia, no la aproximación a un quehacer artístico en cuanto tal, sino una lucha entre los abanderados de las nuevas instituciones o valores, y los defensores de las estructuras tradicionales (VV. AA, 1984, p. 38). Luego, lo que pretendemos mostrar es, de hecho, el conflicto entre las fuerzas del sistema territorial y las del sistema sectorial en torno a y con ocasión de la obra y la persona de Débora Arango.

Por tanto, los planteamientos de Müller nos permiten comprender el proceso social objeto de esta investigación, así como algunas de las causas de los equívocos, malentendidos y tensiones que surgen inicialmente para rechazar la obra de Débora y luego para ensalzarla.

A continuación estudiaremos el proceso social de repudio de la obra de Débora en los cuarenta, el fenómeno de “redescubrimiento” de su pin-

tura en los ochenta y, finalmente, el equívoco necesario que la lectura de este quehacer artístico y de este personaje ha constituido.

Los cuarenta

Medellín es, en la época de Débora Arango, una “goda”³ liberal. El territorio antioqueño fue colonizado por familias que abandonaron las transitadas riberas del Magdalena y se adentraron en la montaña en busca de oro. La minería fue el punto de partida de la región y su fuente primaria de ingresos. Pero tal tipo de producción resulta inestable, y requiere que se reorienten las ganancias de las minas hacia otro tipo de negocios, que van desde la banca hasta la industria y el comercio (Botero, 1985; Gómez, 2001; J. Restrepo, 1981; M. Restrepo, 1981, 1991).

Los “paisas” son, entonces, un pueblo que por su condición económica defiende el ascenso social como fruto del propio trabajo y de la propia industria, puesto que su gente se constituyó por esa vía (Gutiérrez, 1997). Siendo comerciantes y banqueros, industriales e incluso exportadores, claramente proclaman la necesidad de las condiciones que impulsan al orden sectorial, esto es, promueven la educación, defienden ciertos niveles de libertades civiles, y, por supuesto, el libre comercio (Botero, 1985; Gómez, 2001; J. Restrepo, 1981; Y. Restrepo, 1981, 1991). Puesto que forjan industria, consolidan paralelamente procesos de urbanización, y con las urbes se ven obligados a promover, de un lado, y a tolerar, de otro, los escenarios, los oficios y los defectos propios de las grandes ciudades (P. Londoño, 2003, 2004). Luego, de algún modo, la Medellín de Débora es, a su manera, “liberal” (Laski, 1969, p. 15).

Pero Medellín es completamente “goda” (Serrano & Miranda, 2011a). La fundación y la consolidación política de la ciudad se articularon en torno a las instituciones mediadoras básicas de la familia y de la Iglesia. Estos dos eran los pilares del sistema y gracias a los cuales había sido posible establecer, incluso influyendo sobre regiones apartadas del departamento, un nivel aceptable de cohesión y de coherencia mínima (Gutiérrez, 1997).

3 En Colombia, la expresión “godo” indica tanto a las personas como a las tendencias de lógica conservadora. Durante el periodo identificado como “La Violencia” (1940-1970), los godos fueron defensores de la tradición, de los valores clásicos asociados a la moral cristiana y al papel social, e incluso político, de las jerarquías de la Iglesia católica.

Colombia venía de una guerra civil y se movía en registros de una inestabilidad política tal que ningún gobierno, ningún sistema jurídico, ningún poder dependiente de la estructura del Estado era, para entonces, capaz de garantizar la continuidad de la propiedad, del sistema de élites, de los valores sociales de articulación, etc. Por tanto, y como mecanismo de permanencia del sistema, la Iglesia viene a sostener el esqueleto de la base de valores sociales⁴, y la familia constituye el entramado en torno al cual se sustentan los procesos de sucesión de la propiedad, del poder político, de la educación y del bienestar de los miembros de la comunidad. Luego, la estructura depende del soporte de instituciones mediadoras, que lejos de aproximarse a los cánones del liberalismo, se anclan en los regímenes conservadores, hijos del sistema territorial.

La tensión se encuentra, entonces, entre una necesidad aliada de las fuerzas del mundo sectorial, pero una base estructurada que se ancla en lógicas territoriales⁵; y es esta tensión la que hace de Medellín una “goda” liberal.

En esa ciudad se dan las condiciones que permiten la aparición de los personajes que se muestran en la pintura de Débora. Los hechos de violencia callejera, las riñas de mujeres, los burdeles, los limosneros y demás sujetos marginales existen y habitan en esa Medellín, y ello no representa una novedad ni una sorpresa para los miembros del grupo social (Serrano & Miranda, 2011b). Ellos son parte de los “efectos secundarios” o de los “daños colaterales” que implica el progreso, el liberalismo. Pero, simultáneamente, en nombre de la moral y las buenas costumbres, a causa de las instituciones sagradas de la Iglesia y de la Familia, y en pro de la sana educación de los jóvenes, “eso no se dice” (Gutiérrez, 1977; Mayor, 1979; P. Londoño, 2003).

Luego, Medellín provee, por su condición liberal, los hechos que inspiran la obra de Débora; pero, por su carácter conservador, se ve obligada a imponer silencio a su expresión pública. Ahora bien, para entender la magnitud del problema social que representó la publicación de la obra

4 Para comienzos de siglo, el documento básico de identidad era la “fe de bautizo” y no el registro civil de nacimiento, entre otras razones porque en las veredas y correjimientos a los cuales no llegaban las oficinas del Estado sí llegaban en cambio las parroquias y demás instituciones eclesiásticas.

5 Cabe anotar que, si bien en las diferentes regiones del país se estaban viviendo procesos de cambio relativamente similares, las particularidades de cada zona afectaron la forma, el ritmo y las condiciones de adaptación social a una tensión que era, sin embargo, semejante.

de Débora Arango es necesario tener en cuenta algunas características del contexto.

La primera de ellas es la de la función social de la imagen y la escasez y la pobreza del entorno visual de la época. Para 1939, fecha de la primera exposición de Débora en el Club Unión, no existe la televisión, los periódicos publican un mínimo de imágenes, y en todos los casos, en blanco y negro. Las pinturas, imágenes al alcance del mundo social, son, mayoritariamente, imágenes religiosas o retratos formales. La fotografía es escasa y costosa, y sus reproducciones se dan regularmente en blanco y negro.

Las pinturas que adornan las casas de las familias son, con frecuencia y dependiendo de la clase social, fruto de las clases de pintura de las señoritas de la casa, y, por lo mismo, representaciones bucólicas del paisaje antioqueño, o copias de obras clásicas de artistas europeos (Serrano & Miranda, 2011b).

Está, por supuesto, el recién llegado “cinematógrafo” (Simanca, 2004). El cine es el primer gran espacio de difusión masiva de imágenes, y, por lo mismo, se convierte en un espacio celosamente vigilado por la Iglesia y por las sociedades de protección de la moral y las buenas costumbres (S. Londoño, 1997, p. 98).

Lo que queremos destacar aquí es el hecho de que, por oposición al mundo de los ochenta, en el cual las imágenes, dada su variedad y abundancia, pueden ser vistas sin que representen un violento impacto para el sistema social, en los cuarenta el caso es inverso.

Ante una indiscutible limitación en el acceso a imágenes, y con la clara idea de que ellas constituyen un medio de información, pero también de formación para la sociedad (en gran medida analfabeta) (S. Londoño, 1997), se sigue necesariamente el hecho de que cada imagen socialmente reconocida como buena o legítima tendría que responder a intereses educativos, moralizantes, constructivos desde el criterio del sistema social.

En ese contexto, la pintura de Débora es comparada con los “porno-gráficos carteles del cinematógrafo” (VV. AA., 1984, p. 55). Mientras que sus compañeras solían trabajar formatos pequeños, Débora pega folios y crea pinturas de aproximadamente 60 por 140 cm⁶. Efectivamente, tienen casi el tamaño de los carteles del cine. Por supuesto, los muros de las

6 Por ejemplo, *Madonna del silencio*, óleo sobre lienzo de 138 x 92 cm. En contraposición con las obras de Jesusita Vallejo de Mora Vásquez, compañera de Débora y reconocida pintora de la época, que hace formatos más pequeños, por ejemplo, el cuadro *Naturaleza muerta*, de 49 x 65 cm.

iglesias muestran cuadros de esas magnitudes, pero de santos, de vírgenes, de escenas del evangelio.

Débora usa, además, no los suaves colores pasteles, o las gamas de verdes y blancos propios del paisajismo, sino colores fuertes, con tonos y contrastes bruscos, que, para su tiempo, no solo resultan agresivos, sino francamente ordinarios⁷. Pero, ante todo, Débora pinta temas vulgares y provocadores (VV. AA., 1984).

Para la Medellín de su tiempo, una obra de esta magnitud, con bruscos tonos de rojo y ocre, que representa a una mujer desnuda (y la cual, por demás, no parece tener el más mínimo gesto de pudor)⁸ solo es comparable con las “libertinas” modas de Hollywood y con las propagandas provocadoras y lujuriosas del cine.

Completemos el espectro. Estos muy bien pintados, pero vulgares “carteles” no se encuentran en los barrios dudosos de la ciudad, no aparecen en la calle Lovaina o en los cafés bohemios. Ni siquiera responden a la urgencia comercial de la propaganda, ni se ven limitados por la comunidad a través del comité de censura. Se encuentran en las salas del Club Unión de Medellín, y se exponen como “arte”.

Y, finalmente, quien crea estas obras no es un varón, potencial visitante de burdeles, casas de citas, cafés de mala muerte o territorios marginales, sino una mujer soltera, una “biata”⁹. Quedan en el aire las preguntas de “¿quién posó para esas pinturas?”, “¿por qué tiene una joven decente una imagen tan clara sobre los burdeles y sus historias íntimas?”. Lo que estamos tratando de mostrar es la magnitud del escándalo que representa la obra de Débora para su entorno, y la razón por la cual se convierte en objeto de escarnio público. Las reacciones en contra de su trabajo se expresan en los siguientes términos.

No es el desnudo en sí materia discutible como base artística. Pero los desnudos de doña Débora Arango no son artísticos, ni mucho menos. Están hechos ex profeso para representar las más viles de las pasiones

7 Véase las obras *Estudio*, óleo sobre lienzo de 94 x 147 cm, y *Esquizofrenia en la cárcel*.

8 Nos referimos el cuadro *La amiga*.

9 La “biata” o solterona es para el contexto antioqueño una mujer que no cumplió con la meta cultural indicada por la sociedad: el matrimonio. “Se convierte en un elemento pasivo en su dinámica, porque el ego femenino en Antioquia, fundamentalmente está preparado para ser esposa y nada más; y al no llegar esta única finalidad, no existen instituciones específicas que acaparen la plenitud de su vida, convirtiéndose en lo demás, en un elemento forastero, una carga, un obstáculo, un elemento intrusivo” (Gutiérrez, 1997, pp. 428-429).

lujuriosas. No es el alboroto de la gazmoñería, como dice la jactanciosa presentación de la artista. Es la simple y llana verdad de un arte que se dedica, como los afiches cinematográficos, a halagar perturbadores instintos sexuales (VV. AA., 1984, p. 55).

El trabajo pictórico de la pintora pornográfica Débora Arango ya ha sido censurado por la opinión sensata del país, pues parece que su autora siente “placeres especiales” exhibiendo su obra inmunda y afrentosa (VV. AA., 1984, p. 55).

No se requieren muchas más muestras para identificar el violento rechazo de, cuando menos, parte del grupo social en contra de la obra de la artista, como tampoco la forma en la cual el repudio contra la obra deviene en estigmatización de la pintora.

Volviendo a Berger y Luckmann (1968, pp. 118-195), los sistemas sociales de valoración requieren de un ejercicio continuado de reiteración y se defienden de las rupturas que puedan alterar de forma significativa su lectura del mundo. Y ello da cuenta suficiente de la reacción social en contra de la obra de Débora.

Pese a las reiteradas afirmaciones de la artista sobre el hecho de que el arte no tiene nada que ver con la moral (VV. AA., 1984, p. 30) y sobre su búsqueda de una lectura más amplia del concepto de belleza, el reconocer como obras de arte legítimas, pintadas por una mujer, los cuadros expuestos, implicaba para la sociedad de la época una fisura intolerable para la tipificación femenina, para el soporte de las instituciones mediadoras, para el proceso de educación de los grupos humanos y para la supervivencia misma del sistema.

En otras palabras, aceptar públicamente que una mujer pinte desnudos, y ese tipo de desnudos, significa que se estima como correcto que las mujeres muestren su cuerpo, que otras mujeres lo contemplen detalladamente. Consecuentemente, implica que se consideran como legítimos y respetables los sentimientos o sensaciones que tal espectáculo pueda producir en los espectadores. Y ello resulta indiscutiblemente inaceptable para la sociedad que recibe a Débora.

Para una parte del orden social de la época, el arte sí tiene que ver con la moral. Tiene que ver igualmente con la imagen social de lo bello, de lo deseable, de lo correcto, de lo digno de emulación. En particular, para las lecturas conservadoras las obras de arte deben reflejar los valores básicos del sistema social y respaldar las actividades, actitudes y comportamientos propios de lo que la comunidad espera de sus miembros (VV. AA., 1984, p. 51).

La exposición de pintura es obra sacrílega y técnicamente corruptora. El gobierno obliga a la juventud a desfilar por esas galerías pestilenciales para matar el pudor y la verecundia en los corazones adolescentes [...] allí están las posturas antianatómicas y las exageradas actitudes que demuestran la corrupción moral de sus actores, que quieren embadurnar tan solo lienzos para manchar la vista del visitante. (VV. AA., 1984. p. 50)

Estas posiciones responden, claro está, solo a una parte del entramado social. De hecho, Débora forma parte de los casos específicos en torno a las discusiones que entonces se forjaron con respecto a la naturaleza del arte y su función política y social. Las posturas liberales, que para entonces empezaban a tener representantes en la Medellín de la época y en otras regiones del país, respaldaron la pintura de la artista¹⁰.

La liberal lectura de Débora sobre su entorno agrade los valores del pudor, de la decencia, del “buen gusto”, y pone en entredicho la superioridad moral de personajes eclesiásticos, cuestionando algunos aspectos de la Iglesia misma en tanto que institución. Su mirada, al señalar y destacar la violencia, la miseria, la inmoralidad, y al elevarlas al nivel de “arte”, compromete la intención formadora de los grupos que dirigen la estructura¹¹.

Ahora bien, en el interior de estos grupos dirigentes hay también tensiones y procesos de transformación. La lucha por instaurar nuevos valores requiere rupturas visibles con los cánones morales del pasado. Las obras de Débora, aun en contra de su voluntad, sí poseen una eficacia de naturaleza moral: señalan vacíos, denuncian hechos, indagan por los individuos, dejan de lado buena parte de las convenciones sobre lo aceptable y lo inaceptable. Y, con ello, abren la puerta a nuevos cánones morales, políticos y sociales, como por ejemplo los propios del sistema sectorial, políticamente dependiente de los valores del liberalismo. No en vano las fuerzas que ‘apoyaron’ la obra de la pintora fueron en su mayoría (aunque no de forma unánime) los periódicos y líderes políticos del liberalismo nacional¹² (VV. AA., 1984, p. 26).

10 Para analizar los temas asociados con estas discusiones y con el estudio del nacimiento del arte como un campo diferenciado en el sentido de los planteamientos de Pierre Bourdieu, véanse los trabajos de Ramírez (2012), Jaramillo (2004), López (2008) y Suárez (2008).

11 Véanse las siguientes obras: *La lucha del destino*, *Los matarifes*, *La mística*, *Meditando la fuga*, *Abandono*, *La huída del convento y Amanecer*.

12 Objeto de múltiples estudios lo constituye la discusión que, a propósito de las exposiciones de Débora, se estableció entre líderes conservadores (incluido Laureano

Tenemos entonces en la obra de Débora Arango una ocasión, una “manzana de la discordia”, que sirve de excusa para plantear, debatir y reformular problemas fundantes del orden social de la época. Hay evidentemente una lucha sobre el papel de la familia, sobre el rol femenino dentro del orden social; un conflicto entre la afirmación de los individuos y las metas de las comunidades a las que pertenecen (Newland, 1982; Peláez & Rodas, 2002; Reyes & Saavedra, 2005).

En suma, hay una tensión real entre, por un lado, los procesos de un sistema territorial, dependiente en todo y por todo de las instituciones mediadoras, y, por otro, el nacimiento y crecimiento de un sistema sectorial, cuyo fortalecimiento depende en gran medida de limitar en el interior de los grupos humanos del entorno la potencia de acción de tales instituciones, y de los valores que ellas promueven.

Los ochenta

Para comienzos de los ochenta, el trabajo de Débora Arango no era especialmente reconocido. La última exposición retrospectiva de la artista había sido en 1975, después de 15 años de silencio. En tal ocasión su trabajo tuvo un mejor recibo por parte de la comunidad artística, pero volvió a generar agresiones en contra suya y de su familia. Cuando menos no había engendrado escándalos semejantes a los ocurridos en torno a sus primeras exposiciones (VV. AA., 1984, pp. 80-85).

No había libros especializados sobre su obra, no había salido recientemente en publicaciones o revistas como personaje central, muy pocos cuadros se habían vendido y la gran mayoría de sus pinturas se encontraba apilada en rincones del patio de Casablanca¹³. Existían los recortes de prensa, ya muy viejos, de las críticas que se hicieron a sus primeras exposiciones, y una que otra fotografía en blanco y negro, perdida en un archivo. Tras generaciones de nuevos y reconocidos artistas, esta mujer era una sombra del arte colombiano que había pasado, con más pena que gloria.

No obstante, en 1984 recibe el premio Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia de las Artes y las Letras, que el gobernador Nicanor Restrepo instituye para honrarla (S. Londoño, 1997). ¿Cómo explicar este suceso por el cual la sociedad que rechazó y vetó la obra de Débora, la convoca y convierte en un ejemplo, en un hito del arte antioqueño? Co-

Gómez) y liberales (como Jorge Eliécer Gaitán).

13 Casa de campo de la familia Arango. Débora pasó casi toda su vida en ella.

mo lo habíamos señalado, los sistemas sociales de valoración, ni nacen por sí mismos de la nada, ni se sostienen por inercia. La transformación social de un marco de valores requiere de una reinterpretación social del pasado, de una refiguración del sentido y de una reformulación de los futuros posibles (y deseables) (Berger & Luckmann, 1968, pp. 194-202).

En los ochenta la economía de mercado reina en el mundo, las democracias liberales son el marco fundante de la política de los Estados “avanzados”, y las posibilidades de crecimiento, e incluso de supervivencia de las naciones del planeta dependen de su capacidad de adaptación a los nuevos valores y estructuras sociales (J. Restrepo, 1981). Colombia está tratando de insertarse con éxito en las arenas internacionales, y no tiene más opción que acogerse, cuando menos en parte, a los valores propios del sistema sectorial, que, en gran medida, se expresan a través del ideario del liberalismo clásico.

Ello implica la necesidad de eliminar o de reducir el poder de las instituciones mediadoras que promulgaban los valores tradicionales, y cuya acción conducía a reforzar el sistema de solidaridades horizontales. Luego, es necesario, de una parte, afirmar los nuevos valores y, de otra, desacreditar los tradicionales (Berger & Luckmann, 1968, pp. 198-202). Esta es una de las condiciones para que Colombia tenga la capacidad de competir en el ámbito internacional como una nación “moderna”, progresista, en vías de desarrollo; como lo opuesto a retrógrada, anquilosada, cerrada.

Lo que es cierto para el plano nacional, lo es igualmente para el local o regional. Ya desde comienzos del siglo XX, Medellín opta por procesos progresistas en los temas de acondicionamiento urbano, de acceso a tecnologías, industrialización y, en suma, la aproximación a la vida “moderna” (J. Restrepo, 1981). Continuamente, y como ocurre con otras regiones del país, se compara con “la capital” y se esfuerza por posicionarse en la arena política haciendo valer su tendencia de vanguardia. Pero tanto en Medellín como en Bogotá y en el país entero, un ritmo es el de la modernización física y económica, y otro muy distinto el del acceso a la “modernidad” en sentido cultural. En los ochenta Medellín quiere mostrar que ya no es “pacata”, que se ha liberado parcial o completamente de los marcos de moralidad restringidos por la Iglesia católica, que su carácter es abierto y progresista (Laverde, 1986). En consecuencia, requiere rechazar los valores del pasado y reinterpretar los hechos para validar los nuevos valores que deben estructurar al sistema social.

En el proceso de alternación, tal y como lo refieren Berger y Luckmann, los sujetos, con respecto a su pasado, de una parte, estigmatizan

el tiempo anterior a su conversión como un tiempo de sombras y, de otra, recurren a algunos sucesos o hitos como signos de una pre-percepción de “la verdad” (1968, pp. 194-202). Este es exactamente el punto en el que queremos ubicar la relación con Débora Arango.

La obra de Débora representa en efecto un cambio de lectura. Es talentosa, es novedosa, es potente. No se detiene en paisajes y flores sino que enfrenta de forma profundamente cruda procesos y fenómenos del mundo social. No se queda en cánones morales conservadores, no se ocupa del efecto educativo de la imagen. No se limita a “lo que estaba bien visto” en la pintura de una mujer, y de una señorita decente. Juega con la ironía en torno a temas como la familia, la Iglesia, el Estado. Es, como no se cansan de llamarla, “irreverente” (“Débora Arango: reveladora”, 2011; Galeano, 2004; Serrano & Miranda, 2011b; VV. AA., 1984, pp. 72, 88, 89).

Parece una gran oportunidad, un legítimo hito de pre-percepción sobre la legitimidad de los valores del presente y la ilegitimidad de los valores del pasado, recurrir al testimonio de la pintura de Débora.

Las pinturas de esta artista representaban cuerpos femeninos desnudos, y no como ejercicios de dibujo, abstractos y asepticos. Son mujeres reales, imperfectas, no solo potenciales objetos, sino además sujetos de deseo (Serrano & Miranda, 2011b). Su mirada se dirige al espectador, no muestra pudor o temor de su condición sino, por el contrario, se mueve en lo que los críticos han llamado y la misma pintora señala como una “actitud pagana”¹⁴ (S. Londoño, 1997). Más aún, algunas de estas mujeres desnudas y lujuriosas representan a “monjas” que dudan sobre su vocación. Alguno de los cuadros muestra a sacerdotes que miran con intención sexual a una mujer de dudosa conducta. Varias de la obras presentan a obreros, a prostitutas, a borrachos o mendigos. Su pintura política se burla abiertamente de personajes de la vida nacional, representa la

14 Tanto el caso de Débora como el de Carlos Correa, con el tema *La anunciación*, dieron pie a agrios debates dentro de los entornos artísticos y políticos de la época. El desnudo que aparecía en las obras tradicionales reflejaba con frecuencia escenas de la mitología dentro de las cuales el cuerpo femenino centra la atención como objeto de deseo, como potencial campo de conquista. Para citar solo un ejemplo, en la obra *Adolescencia* aparece una joven semidesnuda que se acaricia las caderas con una flor y que claramente sugiere una masturbación, o lo que en la época se llamaba “toca-mientos impuros”. A tal punto esta idea chocaba a una parte de la sociedad, que grupos religiosos pidieron al arzobispo la excomunión de la artista (S. Londoño, 1997).

violencia y la muerte¹⁵. Luego, claramente la pintura de Débora configura una ruptura del imaginario tradicional.

Los discursos feministas ven en ella la afirmación de los derechos sexuales de la mujer, la lucha por la libertad de expresión y de sentimiento femenino, la ruptura con los modelos de género tradicionales (Peláez Mejía, 2002, p. 3). Los análisis de crítica social ven en su pintura una clara denuncia de la injusticia social y de lucha contra los desequilibrios de clase. Las fuerzas anticlericales asumen en ella una crítica contra la institución de la Iglesia (“Débora Arango: reveladora”, 2011).

Pero, ante todo, y en torno al enfrentamiento contra la sociedad de los años cuarenta, Débora aparece como la víctima injustamente sacrificada en nombre de los valores ficticios, mojigatos, hipócritas del pasado. Y, en consecuencia, es elevada como la noble defensora de la libertad y la autonomía del individuo (VV. AA., 1984, pp. 72, 88).

Se asume, por tanto, que Débora misma está a favor de los nuevos valores y en contra de las instituciones mediadoras de la familia y de la Iglesia. Pero la biografía de esta artista dice lo contrario (P. Londoño, 2004). Veamos algunos casos.

Cuando la interrogan sobre su trabajo al iniciar sus exposiciones y enfrentar el río de críticas que suscitaron, ella responde con una frase continuamente citada en el momento de la relectura de su obra: “La moral no tiene nada que ver con el arte” (VV. AA., 1984, p. 5). La afirmación se separa de contexto y es continuamente señalada como un hito del arte en Colombia, como si esta se siguiera de un proceso consciente y reflexivo de separación con respecto a los cánones del pasado, y a una discusión intelectual sobre el sentido del arte.

El trabajo biográfico de Ángel Galeano muestra otra fuente. Débora, cuestionada por el Arzobispo a propósito de la inmoralidad de su obra, decide consultar a un padre jesuita. Casi en términos de confesión, la artista pide consejo a un guía espiritual, y él es quien le dice que la moral no tiene nada que ver con el arte. Reconfortada con esta apreciación, Débora se refugia en esa convicción y la convierte en su bandera (Galeano, 2004, pp. 58-59).

Otros eventos de la biografía de Débora destacan su condición de respetable dama soltera, de católica de misa diaria, de devota hija y hermana, y, en suma, de mujer obediente a la moral en la que fue criada.

15 Véanse las siguientes obras: *La junta militar*, *Plebiscito*, *La huelga de los estudiantes y Gaitán*.

Durante su viaje a España establece relación con *La Maruchenga*, con respecto a la cual y en entrevistas personales Débora muestra su desacuerdo con la laxa moralidad de su amiga en temas de relaciones con el sexo opuesto. Cuando Natasha, la hija de *La Maruchenga*, tiene tropiezos sentimentales, la pintora afirma que ello, a su juicio, obedece al reprochable ejemplo que recibió de su madre (S. Londoño, 1997, p. 184).

Todas estas anécdotas e historias aparecen en las biografías de Débora. El relato deja claro que hablamos de una mujer recatada, de una delicada y respetuosa cristiana. Pero los títulos, en todos los casos se refieren a ella como a una mujer irreverente, como a un sujeto que se opone a las costumbres limitadas y conservadoras de su entorno, que desprecia los cánones del pasado y promueve otros nuevos (“Débora Arango: reveladora”, 2011; VV. AA., 1984, p. 72).

La relectura hace de Débora una defensora de actitudes y comportamientos que ella expresamente rechaza. Utiliza la crítica a la obra de la pintora como ocasión para destacar la mojigatería, el atraso, la hipocresía y el sinsentido de los valores de los años cuarenta; valores dentro de los cuales se articula la vida de la artista. Señala, a partir de obras críticas, la fragilidad de las instituciones por excelencia, de la Iglesia católica en particular, a la cual perteneció siempre y devotamente la pintora. Presenta las imágenes de la pintura de Débora como un hito de pre-percepción de, por ejemplo, la legítima libertad sexual de la mujer. Legítima para los años ochenta, no para Débora.

La Mauvaise Réputation

Volvamos al marco teórico: la nueva estructura social, con el fin de afirmar como legítimos los valores que la sostienen, requiere, de un lado, señalar hitos de pre-comprensión, y de otro, estigmatizar los valores del pasado.

La pintura de Débora, dado que pinta fuera de cánones morales (y estéticos) de su tiempo y recrea imágenes sobre prostitución, pobreza, vicio, violencia, etc., es leída, de un lado, como una denuncia de hechos sociales, y por tanto como parte de un planteamiento casi político. De otro lado, es vista como una defensa de acciones o actitudes que en el pasado representaban una falta moral y que en el presente son consideradas como aceptables, o incluso como dignas de encomio. Esto confiere a Débora la condición de una pre-comprensión de los “verdaderos valores”, tales como la libertad individual, la autonomía, la relativización de las instituciones o cánones que marcan o encauzan la acción de los sujetos,

la posición crítica, incluso irreverente, casi grosera (Laski, 1969; Nozick, 1988). La rebeldía aparece como un valor que se muestra en la obra de la pintora, y con el que se identifican las fuerzas sociales en crecimiento.

Simultáneamente, dado que la pintura de Débora fue duramente criticada en su tiempo y en muchos casos censurada o puesta al margen, dado que la pintora tuvo que, de algún modo, defender su punto de vista, ello da pie para construir en torno a su obra un fuerte rechazo y una crítica agresiva en contra de los valores del pasado, en nombre de los cuales había sido condenada. Esto es, condiciones como el pudor, la virginidad o la castidad, el recato, son estigmatizadas como hipocresía, mojigatería, pobre y conservadora moral provinciana (Galeano, 2004; S. Londoño, 1997).

Se crea entonces un peculiar diálogo de sordos: la Medellín e incluso la Colombia de 1940, al ver la pintura de Débora, creen que sus valores están siendo atacados y que la pintora promulga e incluso promueve el libertinaje: muestra borrachos saliendo de un prostíbulo, luego cree que eso está bien. Muestra a mujeres peleándose de una forma violenta y vulgar, luego afirma que las mujeres deberían ser de ese modo. Hace cuadros que representan a monjas desnudas, con dudas de permanecer en el convento y con una actitud “pagana”, luego se burla de la Iglesia, de las monjas y de la virginidad. Incluso algunos periodistas que defienden el trabajo de la artista señalan en sus crónicas que esperaban dar con una persona grosera, agresiva, brusca, y se sorprendieron al encontrarse con una “dama” delicada y encantadora (VV. AA., 1984, p. 26). Luego, suponían que la pintura era la imagen del sujeto.

Débora responde: el arte no tiene nada que ver con la moral. Esto es, a ella le “gustan” esas imágenes. Para ella pintar desnudos o pintar personas pobres o escenas de matarifes es algo que le “gusta”, pero no es un hecho moral que defiende. Es claro, incluso en la pintura misma, el rechazo de Débora por los borrachos, por la lascivia masculina, la que representa con rostros monstruosos, de rasgos animales. Ella no está promoviendo esa forma de comportamiento. Pero trabaja en formas y en colores, en temas y representaciones que personalmente le resultan atractivas¹⁶. No es moral, es arte (Álvarez, 2005).

16 Tal como hemos tratado de mostrar a lo largo del texto, la opción por el gusto “individual” responde a una postura política, liberal en este caso, que defiende la legitimidad de la representación de sujetos marginales, de personajes y temas del “común”. No se trata de afirmar que las imágenes no tengan en sí mismas una carga política o moral. Queremos destacar que el hecho de afirmar la imagen como una unidad abstracta que puede y debe afirmarse más allá de posturas morales implica en sí mismo

La lectura de los ochenta vuelve al tema y repite el diálogo de sordos. Los ochenta dicen: Débora fue injustamente eliminada del mundo artístico colombiano a causa de los valores conservadores, a los cuales se oponía. Por ser honesta, por afirmar su identidad propia y por salirse de los cánones establecidos, fue rechazada. Ella se adelantó a su tiempo y defendió los nuevos valores, propios del mundo moderno y progresista (Galeano, 2004; S. Londoño, 1997; VV. AA., 1984, pp. 80-85).

Débora responde: el arte no tiene nada que ver con la moral. No hay tal. No hay lucha por la libertad sexual. No está atacando a la Iglesia. Ella es católica y practicante. No preconiza ideales de independencia femenina. Los estima como peligrosos, como mal ejemplo. Vivió siempre con sus padres y sus hermanas solteras. Procuró (excepto por su pintura) no “dar de qué hablar”. En su personal visión, mostrar al borracho no quiere decir que aprecie la embriaguez como una condición digna de respeto en sí misma. Solo lo ve y lo representa. Y esa imagen le gusta.

Lo que nos muestra este peculiar diálogo de sordos es el proceso social que subyace al hecho de aceptación o rechazo de la obra de la artista. Más allá de las calidades y de la potencia de su pintura, Débora constituye un hito de ruptura que obliga a su tiempo a atacar y a la época posterior a defender cánones de valores y sistemas de comprensión del mundo. Pero esa no era su lucha. Ella no buscaba otro orden del mundo. Pintaba el suyo con su propia mirada. Ella no promulgaba un cambio, solo plasmaba el que estaba a su alrededor, sin juzgar la imagen más allá de su condición de imagen. Ella no buscaba ser estigmatizada por una estructura ni ser elogiada por otra. Quería pintar. Pintó.

Tal como señalaba Brassens, “A la gente no le gusta que uno siga un camino diferente al suyo”. Nuestro trabajo quiere mostrar que esa “gente” tenía muchas razones para frenar los caminos “propios”. Quiere anotar que es una época, aquella que abre las puertas a nuestro sistema actual, la que estima la rebeldía como virtud y que, por tanto, la nueva “gente” que aplaude los caminos “propios” no tolera que esos caminos sean sociales, tradicionales, institucionales, respetuosos de los cánones del pasado. Y Débora está en medio: libertina para unos, mojigata para otros; mujer decente (excepto por su pintura) para su tiempo; mujer li-

un cierto tipo de posición dentro de los debates de la época, tanto sobre el arte o la imagen, como ante la política y la moral en su conjunto.

Destacamos, no obstante, el hecho de que tal actitud de corte “liberal” no aboga, como lo señalan algunas lecturas posteriores, por cambios específicos de las instituciones o de los roles de género en particular.

berada y de vanguardia (excepto por su biografía) para el presente. Y así, ni aquí ni allá, ni con los cuarenta, ni con los ochenta, permanece en un limbo, caminando sola, por los caminos “que no conducen a Roma”.



Reconocimientos

El presente artículo es un producto del proyecto de investigación “Transformación de los Roles de Género en Colombia durante el Siglo XX”, financiado por el FIUR y la Facultad de Ciencia Política y Gobierno de la Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia. Forma parte del trabajo que está desarrollando desde hace más de diez años el Grupo Estudios de Género, perteneciente a la Línea de Investigación ‘Historia, Cultura y Filosofía Políticas’ del Centro de Estudios Políticos e Internacionales (CEPI). Facultades de Ciencia Política y Gobierno y de Relaciones Internacionales de la misma universidad.



Adriana María Serrano López

Magíster en Estudios del Desarrollo del Instituto Universitario de Estudios del Desarrollo, Universidad de Ginebra, Ginebra, Suiza. Profesora e investigadora de las facultades de Ciencia Política y Gobierno y de Relaciones Internacionales de la Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia.



Andrea Carolina Miranda Morales

Politóloga de la Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia. Asistente de Financiamiento Humanitario, Oficina de las Naciones Unidas para la Coordinación de Asuntos Humanitarios. Bogotá, Colombia.

Referencias

- Álvarez, J. (2005). *La historia de las artes plásticas en Colombia*. Paisas, memoria de un pueblo [video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=JY8w622WJaQ>
- Augé, M. (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Botero Herrera, F. (1985). *La industrialización en Antioquia, génesis y consolidación 1900-1930*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- “Débora Arango: reveladora”. (Diciembre de 2011). *Revista Diners* (pp. 34-38).
- Galeano, Á. (2004). *Débora Arango. El arte, venganza sublime*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Gómez de Jaramillo, C. (Dir.). (2001). *Breve historia de Antioquia*. Medellín: Fundación Ratón de Biblioteca / Editorial Universidad de Antioquia.
- Gutiérrez de Pineda, V. (1977). Status de la mujer en la familia. En M. León de Leal (Dir.), *La mujer y el desarrollo en Colombia* (pp. 317-394). Bogotá: Asociación Colombiana para el Estudio de la Población.
- Gutiérrez de Pineda, V. (1986). Trabajo femenino y familia. *Museo del Oro* (16)31. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/node/25872>
- Gutiérrez de Pineda, V. (1997). *Familia y cultura en Colombia*. Medellín: Ministerio de Cultura / Editorial Universidad de Antioquia.
- Instituto Cultural Cabañas. (2008). *Débora Arango, una revolución inédita del arte colombiano* [catálogo]. Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Colombia, país invitado de honor, 22 de noviembre de 2007-15 febrero de 2008.
- Jaramillo Jiménez, C. M. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. *Artes, La Revista*, 4(7), 3-38.
- Laverde Toscano, M. C. (1986). Una pintora proscrita. En *Así hablan los artistas* (pp. 35-54). Bogotá: Universidad Central.
- Laski, H. (1969). *El liberalismo europeo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Londoño, S. (1997). *Débora Arango. Vida de Pintora*. Medellín: Ministerio de Cultura.
- Londoño Vega, P. (2003). La vida de las antioqueñas, 1890-1940. Activas, audaces y obstinadas. *Revista Credencial Historia*, 163. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/revistas/credencial/julio2003/curioso.htm>
- Londoño Vega, P. (2004). *Religión, cultura y sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia, 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- López Rosas, W. A. (2008). Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada. En Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte (Eds.), *La crítica de arte. Entre el multiculturalismo y la globalización* (pp. 149-201). Medellín: La Carreta Editores.
- Mayor Mora, A. (1979). El control del tiempo libre de la clase obrera de Antioquia en la década de 1930. *Revista Colombiana de Sociología*, 1(1), 35-59.
- Müller, P. (2004). *Les politiques publiques*. París: Presses Universitaires de France.
- Newland, K. (1982). *La mujer en el mundo moderno*. Madrid. Alianza Universidad.
- Nozick, R. (1988). *Anarquía, Estado y utopía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Peláez Mejía, M. M. & Rodas Rojas, L. S. (2002). *La política de género en el Estado colombiano: un camino de conquistas sociales*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ramírez Botero, I. C. (2012). Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX. *Memoria y Sociedad*, 16(33), 100-119.
- Restrepo Uribe, J. (1981). *Medellín, su origen, progreso y desarrollo*. Medellín: Servigráficas.
- Restrepo Yusti, M. (1981). Comerciantes y banqueros: el origen de la industria antioqueña. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 17.
- Restrepo Yusti, M. (1991). La historia de la industria antioqueña, 1880- 1950. En J. Melo (Dir.), *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Reyes Cárdenas, A. C. & Saavedra Restrepo, M. C. (2005). *Mujeres y trabajo en Antioquia durante el siglo XX*. Medellín: Ediciones Escuela Nacional Sindical.
- Reyes Cárdenas, C. (1996). *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín: 1890-1930*. Bogotá: Colcultura.
- Serrano, A. (2010). Solteronas obreras. *Revista Papel Político*, 15(2), 459-485.
- Serrano, A. & Miranda, A. (2011a). Entrevista al expresidente de la República de Colombia el HS Belisario Betancur Cuartas. Archivo Personal.
- Serrano, A. y Miranda, A. (2011b). Entrevista al curador del Museo de Arte Moderno de Medellín, el señor Alberto Sierra. Archivo de investigación.
- Simanca Castillo, O. (2004). La censura católica al cine en Medellín: 1936-1955. Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación. *Historia Crítica* (Universidad de los Andes), 28, 81-104.
- Suárez, S. J. (2008). 'Arte serio': El arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 14, 64-91.
- VV. AA. (1984). *Débora Arango 1937-1984. Exposición retrospectiva* [catálogo]. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.