

El Placer. Un Temprano Testigo De La Mirada Crítica De La Artista Débora

Arango

Karen Juliana Chapoñan Valencia

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestra En Artes Visuales

Asesor

Julián Zapata Rincón

Maestra en Artes Plásticas

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021

***El Placer. Un Temprano Testigo De La Mirada Crítica De La Artista Débora
Arango***

Karen Juliana Chapoñan Valencia

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestra En Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021

A Dios, por poner en mí, el querer como el hacer

Agradecimientos

Agradezco infinitamente el apoyo moral y acompañamiento incondicional de mi esposo Jonathan Tamayo. A mi asesora de monografía la docente Juli Zapata, por su seguimiento y motivación durante este proceso de aprendizaje, al Museo de Arte Moderno de Medellín por brindarme de su archivo las dos imágenes que conforman el objeto de estudio de esta investigación. Y, especialmente, quiero agradecer al investigador, curador, artista, crítico de arte y gran conocedor de la vida y obra de Débora Arango, Santiago Londoño Vélez, quien con mucha cordialidad e interés me brindó información valiosa de la artista y, además, me ayudó a direccionar apropiadamente este trabajo.

Tabla De Contenido

| | |
|--|-----------|
| RESUMEN | 7 |
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 12 |
| JUSTIFICACIÓN | 14 |
| OBJETIVOS | 16 |
| 3.1 OBJETIVO GENERAL | 16 |
| 3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 16 |
| 1. MARCO TEÓRICO | 17 |
| 1.1 INICIOS DEL SIGLO XX: CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO Y ARTÍSTICO | 17 |
| 1.1.1 LA NUEVA SUCESIÓN DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA | 17 |
| 1.1.2 LA EMERGENCIA DEL ARTE MODERNO | 19 |
| 1.1.3 LA VIDA DE DÉBORA ARANGO EN EL CONTEXTO DEL SIGLO XX EN COLOMBIA | 21 |
| 1.2 LA CRÍTICA SOCIAL EN LA OBRA DE DÉBORA ARANGO | 22 |
| 1.2.1 TRADICIÓN Y MODERNIDAD, EL PESO DEL CUERPO FEMENINO | 23 |
| 1.2.2 LA PROSTITUCIÓN COMO SÍNTOMA DE LO PAGANO EN LA OBRA DE DÉBORA | 25 |
| 1.2.3 LA SÁTIRA: UN RECURSO DE LA ARTISTA PARA REFERIRSE A LA POLÍTICA Y A LA IGLESIA | 27 |
| 2. METODOLOGÍA | 30 |
| 2.1 USO DE LA TEORÍA FUNDAMENTADA | 30 |
| 2.1.1 LA ENTREVISTA | 31 |
| 2.1.2 LA DISCUSIÓN | 32 |
| 2.1.3 USO DE INFORMACIÓN DOCUMENTAL | 32 |
| 2.2 MODELO DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE ERWIN PANOFSKY | 32 |
| 2.2.1 DESCRIPCIÓN PRE ICONOGRÁFICA | 33 |
| 2.2.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO MÉTODO DESCRIPTIVO | 33 |
| 2.2.3 ANÁLISIS ICONOLÓGICO MÉTODO INTERPRETATIVO | 33 |

| | |
|--|-----------|
| <u>3. CONTEXTO COLOMBIANO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.</u> | |
| <u>EL NACIMIENTO DE LA MODERNIDAD</u> | 35 |
| 3.1 LA EXPORTACIÓN CAFETERA COMO SÍMBOLO DE MODERNIDAD Y LA INFLUENCIA DE LA IGLESIA CATÓLICA EN EL PAÍS | 36 |
| 3.2 FUNDAMENTOS DE LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA EN DÉBORA ARANGO, UNA MUJER ADELANTADA A SU TIEMPO | 42 |
| <u>4. LECTURA ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DE <i>EL PLACER</i></u> | 50 |
| 4.1 PRE-ICONOGRAFÍA E ICONOGRAFÍA: IDENTIFICACIÓN DE LOS MOTIVOS | 50 |
| 4.2 ICONOLOGÍA: ANÁLISIS AL CONTEXTO Y AL SIGNIFICADO PROFUNDO DE LA OBRA | 59 |
| <u>5. RELIGIOSIDAD, PAGANISMO Y MORAL: COMPONENTES</u> | |
| <u>PRINCIPALES DE LA MIRADA CRÍTICA DE DÉBORA ARANGO</u> | 66 |
| 5.1 EL DESNUDO COMO MANIFESTACIÓN DE PAGANISMO | 67 |
| 5.2 EL PLACER COMO ARCHIVO TESTIMONIAL DE LA TEMPRANA CRÍTICA SUBYACENTE EN LA OBRA DE LA MAESTRA | 73 |
| <u>6. CONCLUSIONES</u> | 78 |
| <u>BIBLIOGRAFÍA</u> | 83 |

Resumen

Con el fin de comprender la mirada de una de las artistas más representativas de la historia del arte en Colombia se toma como objeto de estudio la acuarela *El Placer* y su previo boceto, ya que se trata de una obra que no se había estudiado anteriormente, por medio de la cual se hizo un análisis inicialmente del contexto del país durante la elaboración de la obra y el cual se encontraba en un periodo de transición a la modernidad, dónde también se estudió brevemente la vida de la artista, además de la importancia de su participación en el desarrollo del arte moderno en el país específicamente con la exposición del Club Unión en 1939.

A través del modelo de análisis diseñado por Erwin Panofsky, se procedió a analizar el objeto de estudio, por medio del cual se interpretó e identificó los elementos intrínsecos que conforman ambas imágenes, el uso del color, la simbología y el figurativismo presente en el dibujo de Débora denotan un interés hacia expresionismo. Después de analizar la década de 1930 en Puerto Berrio, el cual fue el lugar donde se originó el boceto, se logra interpretar intenciones satíricas hacia la iglesia católica, misma que a su vez se inserta en la primera faceta de su producción: la expresión pagana, donde la acuarela y el boceto de *El Placer* sirven de ventana para comprender el desarrollo y la prefiguración tanto de su expresión artística en la pintura como de su temprana mirada crítica y analítica del mundo que le rodeaba.

Palabras claves: Débora Arango, pintura *El Placer*, arte moderno, expresionismo, iglesia católica, paganismo, crítica, denuncia social, Puerto Berrio.

Introducción

La historia del arte colombiano se ha avanzado conjuntamente con las diferentes situaciones que han marcado la historia del país, sin embargo, en cuanto a la pintura las técnicas tradicionales y académicas fueron de preferencia hasta la llegada un poco tardía al país de la modernidad. Ahora bien, interesarse en las nuevas escuelas o técnicas plásticas que apenas se daban a conocer en Suramérica representaba todo un reto social y político que cada artista debía asumir.

La acuarelista Débora Arango fue una artista colombiana que en su búsqueda por la autenticidad y expresividad en la pintura decidió retar el tradicionalismo local y tomar las vías de la modernidad. No obstante, el camino al que se enfrentó Arango estuvo marcado por grandes obstáculos, que con carácter, resistencia y talento logró vencer y ser posicionada actualmente como una de las artistas colombianas más importantes.

El reconocimiento que tuvo y que continúa teniendo, han hecho que su vida y producción artística sea de interés para muchos autores locales e intencionales, pero aún se identifica la escasez de estudio en parte de su obra especialmente aquellas que corresponden al primer periodo de producción de la artista. Identificando esta necesidad, esta investigación se enfoca en una de sus obras menos conocidas y escasamente nombrada, la acuarela *El Placer*, así mismo como el dibujo que corresponde a su previo boceto. Dos imágenes que conforman una sola obra pero que por las particularidades simbólicas de cada una se hace un análisis por separado para comprender la interpretación intrínseca que configura la acuarela final. Para lo cual se tomó como herramienta de análisis el modelo iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky.

Para desarrollar el análisis anteriormente planteado se vio la necesidad de empezar esta investigación con un capítulo en el cual se estudió el contexto de la primera mitad del siglo XX en

Colombia, en el cual se desarrolló la primera faceta de producción de Débora. Este fue un periodo altamente marcado por cambios representativos que conformaron la transición hacia la modernidad. En cuanto a la economía el país logró posicionarse en el mercado internacional con la exportación cafetera, un factor que a su vez impulso o conllevó al origen de otros; en la política los enfrentamientos entre liberales y conservadores se pausaron en lo que tuvo por nombre: “Unión Republicana” con el fin de no impedir el creciente aumento de la economía del país; el desarrollo urbano y tecnológico estuvo representado por el ferrocarril de Antioquia que tras cinco décadas de gestión y construcción logró inaugurarse en 1929; en cuanto a la vida social, la moral católica se vio troncada gracias a las nuevas actividades inmorales como las borracheras y la prostitución que trajo consigo no solo la modernidad, sino también las nuevas dinámicas económicas que impulsaban la creación de bares y tabernas. Así mismo el poder de la iglesia también se empezó a disminuir debido a los periodos presidenciales del partido liberal, en 1936 con la reforma constitucional se modificaron privilegios de la iglesia católica y se implementó la libertad de culto, además se le otorgaron derechos a la mujer, se brindó respaldo al sindicalismo y se reforzó la educación pública, entre otros.

En cuanto a las transformaciones estéticas que comenzaba a sufrir el arte en el país se comienza a analizar la vida de la artista ya que fue una representante de la emergencia del arte moderno en ese momento en Colombia. Se habla acerca de su formación académica en dónde tuvo el primer contacto con la pintura, la hermana Rabaccia fue la primera que identificó su talento y fue quién la motivo a seguir el camino del arte, posteriormente tomó clases con el maestro Eladio Vélez, pero más tarde inconforme con las viejas leyes de la pintura académica y atraída por los frescos de Pedro Nel Gómez se convirtió en una de sus discípulas donde perfeccionó la técnica de la acuarela, en esta temporada se organizó una exposición de acuarelas de las alumnas de Pedro

Nel dónde la artista tuvo la oportunidad de exponer por primera vez, sin embargo, debido a la inconformidad por parte de los sectores tradicionales, para 1939 en la exposición del club unión se dieron a conocer los dos extremos del arte en la ciudad de Medellín, los pintores académicos liderados por Eladio Vélez y los modernos por Pedro Nel representaron un gran pleito en la prensa local, de hecho en el certamen salió ganadora Débora con la obra *Hermanas de la Caridad* y fue su primera oportunidad para mostrar sus desnudos. Que una artista inexperta que demostraba inclinaciones en el expresionismo ganara un evento que reunía a los grandes maestros de la ciudad además que se le permitiese exponer desnudos, fue lo que incrementó los humos de los *Eladistas* para lanzar ofensivas críticas hacia los *Pedronelistas* y a Débora sucesivamente.

En el segundo capítulo en función de interpretar el boceto y la obra *El Placer* se toma como metodología el modelo de análisis iconográfico e iconológico de Panofsky. La pre-iconografía y la iconografía se realizan conjuntamente, en esta sección se identifican las formas que configuran cada una de las imágenes, así como a los personajes que protagonizan la escena; también se resaltan los atributos que conforman cada una de las representaciones y se comparan las diferencias y similitudes que se encuentran en el boceto y en la acuarela, además se aborda el manejo del dibujo, de las formas y del color que emplea la artista y que le proporcionan fuerza, intensidad y expresividad a su obra.

Finalmente en el análisis iconológico, se hace un estudio del espacio y tiempo que le dieron origen a estas piezas, específicamente el boceto, el cual se realizó en Puerto Berrio, una zona costera del departamento de Antioquia dónde la artista tuvo la oportunidad de tener un contacto cercano con algunas de las situaciones mencionadas en el primer capítulo, ya que este lugar por tratarse de la primera estación del ferrocarril y por su puerto de embarque, circunstancias como la explotación laboral, la prostitución y el consumo de alcohol tenían mayor actividad, las obras que

salieron de ese viaje son el testimonio del estado del lugar. En el boceto de *El Placer* se encuentra una escena inmoral que bien pudo presenciar o no la artista, protagonizada por un clérigo y una prostituta, solo dejan entrever dos cosas, la primera es la doble moral e hipocresía de la sociedad y la iglesia que predominaba en ese momento y la segunda es el carácter de la artista desde una temprana etapa de su producción para representar temas tan sensibles, en lo que al parecer es una sátira a la iglesia católica, donde converge lo puro y lo impuro en una misma imagen, además se toma la obra *La Procesión* (1941), para ejemplificar dicho interés de la artista en diferentes situaciones.

Para finalizar en el tercer capítulo se estudia la primera faceta de la producción de la artista, denominada como: expresión pagana, en esta se profundiza en la mirada crítica que la artista comenzó a forjar desde la producción de dicho boceto y que continuó explorando por medio del uso del desnudo en manifestaciones artísticas en las que sitúa a una mujer en medio de hombres que las asedian, para demostrar la difícil situación que tenían que sobrellevar las mujeres (en este caso prostitutas) en ese momento. También empleó el desnudo para referirse a la iglesia, a través de monjas despojadas de sus hábitos que huyen o planean huir del convento, para aludir a la opresión que sufren éstas en el monasterio. Para concluir el capítulo, se enfoca lo anteriormente expuesto en el objeto de estudio de esta investigación, la cual termina por clasificarse como un elemento testimonial de la temprana actitud crítica que Débora desarrollaría en su producción artística y de las situaciones que obstruyeron la libertad de expresión en su pintura que posiblemente fueron la causa de las diferencias que se presentan entre el boceto y la acuarela *El Placer*.

Planteamiento Del Problema

La artista Débora Arango (Medellín 1907- Envigado 2005) fue una de las primeras mujeres que durante el siglo XX en Colombia; cuestionó y confrontó la realidad social, política y religiosa a través del arte, sumergida en una sociedad tradicionalista, tuvo que sortear numerosas críticas y rechazos debido al impacto de su obra; esto por parte de su familia, la iglesia, la sociedad y el circuito del arte, no obstante, gracias a su asiduidad y a la realidad expresiva enmarcada en sus obras, la artista se ha convertido en un símbolo de identidad local en el país.

Débora Arango a pesar de ser una artista reconocida nacional e internacionalmente y de estar arduamente trabajada por muchos autores, todavía hay obras suyas que continúan en el anonimato y que requieren ser analizadas para entender con mayor profundidad los factores sociales y personales que influyeron en el proceso de vida de la artista, los cuales permearon en su producción, todo ello desde una mirada de la etapa temprana de su obra.

La acuarela *El Placer* (s. f.) hace parte de la lista de piezas producidas por la artista, que aun continua sin ser investigadas a pesar de que alrededor de esta con-fluyan elementos valiosos que merecen ser analizados, empezando por el principal para este trabajo de investigación, el boceto previo a la acuarela ya mencionada, realizado en la década de 1930, fecha que corresponde a una etapa temprana dentro de la producción de la artista en su adultez. Sin embargo, es conveniente mencionar que la acuarela no posee una fecha precisa de creación, ni tampoco hay conocimiento del lugar o colección a la cual pertenece, debido a esto, hallar la ubicación e información entorno a la pieza representa un reto para esta investigación.

El boceto es una imagen clave para contrastar con la acuarela, ya que en este se logra apreciar algunos elementos que Arango cambió en la realización de *El Placer*, como lo son: el aumento de información visual en el espacio, el posicionamiento de manos y pies de los personajes

que integran la obra, algunos cambios fisiológicos en los personajes y el cambio de vestimenta del personaje masculino, siendo el cambio más notorio entre las dos imágenes. Quizás algunos factores de la vida de Débora en ese entonces, conllevan a que la acuarela *El Placer* no correspondiera a la imagen exacta de lo que fue su origen a través del boceto. Como resultado de esto, esta investigación propone analizar mediante el boceto y la acuarela *El Placer* de la maestra Débora Arango, el contexto histórico que influenció la etapa temprana de la artista, a través de un estudio iconográfico, con el fin de identificar la mirada de la artista hacia el mundo desde los inicios de su producción.

Es conveniente entonces, hacer un rastreo hacia las primeras miradas de la artista con relación a la realidad de su contexto a través del arte, por medio del boceto y obra *El Placer*, tomado como un temprano testigo de la mirada crítica de la artista Débora Arango, como punto de partida se ha planteado la pregunta ¿Cuáles fueron las circunstancias que influenciaron los cambios que se dan entre el boceto y la posterior acuarela llamada *El Placer* de la artista Débora Arango? Esta pregunta impulsará la investigación hacia respuestas aportantes para la construcción de conocimientos en torno a las relaciones que establecen los artistas con el entorno que viven, lo cual, genera en estos imaginarios y realidades que conllevan a la producción artística.

Justificación

Si bien la maestra Débora Arango ha influenciado gran parte del arte colombiano y se ha posicionado como una de las mujeres artistas más relevantes e importantes de la historia del arte en Colombia, aún existen obras suyas que no se han investigado o abordado con la profundidad y rigurosidad que se requiere, para concebir de una manera sustancial, la forma en la que la artista veía y comprendía el mundo que le rodeaba, lo cual; requiere ser analizado con una mirada hacia su producción pictórica desde su edad temprana.

La acuarela *El Placer*, tomada como objeto de estudio para la presente investigación, hace parte de aquellas obras de Arango que continúan sin ser estudiadas. Sin embargo, el boceto previo a la creación de la obra realizado en la década de 1930 y que también se ha considerado dentro del objeto de estudio, sirve como contrapunto para analizar aspectos valiosos de la obra, debido a que ambos cuentan con particulares diferencias. El boceto, al ser perteneciente a la producción de la artista cuando apenas entraba en su etapa de adultez, proporciona elementos importantes tanto para apreciar la mirada crítica de la artista, como para indagar acerca de las situaciones que se involucraron para distar las diferencias entre el boceto y la acuarela.

Débora es una artista que ha sido trabajada de manera extensa por diferentes autores y autoras, debido a lo que ha representado tanto su obra como su vida para la historia del arte en Colombia, gracias a ello, hay existencia de aportante bibliografía que se centra en su biografía y producción, y otras en el estudio de piezas famosas de la artista, pero pocas que aborden la vida de la artista desde su producción plástica, por esta razón y en suma a la falta de investigación del boceto y obra *El Placer*, se refleja la necesidad de abrir paso a un análisis tanto de los factores del contexto que influenciaron la producción de la obra, como también de propiciar una interpretación rigurosa y sustancial de la misma, para ello, se hace mano del método iconográfico e iconológico,

que más allá de continuar biografiando a la artista, pretende comprender su mirada a través del arte como expresión simbólica.

Este estudio pretende aportar nuevo conocimiento para la comprensión, análisis y reinterpretación, de la producción artística de la maestra Débora Arango, no solo desde la etapa madura de sus piezas, sino, desde aquella etapa temprana, por medio el boceto y obra *El Placer*, donde más allá de estudiar su capacidad técnica en la pintura, se explore y se de paso, a nuevas conjeturas que generen una extensión de la comprensión de la mirada de la artista hacia el mundo, la cual materializó y codificó a través del arte.

Objetivos

3.1 Objetivo General

Analizar el contexto histórico que influenció la etapa temprana de la artista Débora Arango mediante un estudio iconográfico e iconológico del boceto y la acuarela *El Placer* que permita la identificación de la mirada de la artista hacia el mundo desde los inicios de su producción.

3.2 Objetivos Específicos

- Identificar las circunstancias políticas, sociales y familiares que influyeron en la vida de la artista Débora Arango, por medio de diversas fuentes orales y documentales, para acercarse a las influencias en la producción artística temprana de la maestra.
- Interpretar el boceto y la obra *El Placer* para el reconocimiento de elementos claves del significado de ambas expresiones, partiendo del modelo de análisis pre iconográfico, iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky.
- Reconocer las diferencias entre el boceto y la acuarela *El Placer* mediante el estudio de los elementos técnicos y conceptuales que influyeron en las interpretaciones visuales del entorno vivido por la artista Débora Arango.

1. Marco Teórico

1.1 Inicios Del Siglo XX: Contexto Social, Político Y Artístico

Teniendo en cuenta que el contexto histórico en el cual se movió la vida y la producción artística de Débora Arango hace parte esencial de este estudio y en favor de comprender ese momento se hace necesario abrir este apartado con el fin de desarrollar un análisis alrededor del contexto social, político y artístico donde se desarrolló la vida de la artista. Estas circunstancias fueron representadas y visibilizadas a través de una obra expresionista caracterizada por componentes como la denuncia y la crítica social.

1.1.1 La Nueva Sucesión De La Violencia En Colombia

Ante el panorama más violento que sumergía al mundo con el origen de las dos guerras mundiales en el siglo XX, en Colombia también se dieron hechos históricos importantes que marcaron la historia del país. Por supuesto, la violencia mediada por intereses políticos ha sido el principal actor de una serie de conflictos bélicos que acarrearón grandes consecuencias y sus complejidades se han extendido hasta nuestros días.

la llamada “Hegemonía” conservadora que procedió a la guerra de los mil días (etapa de conflicto armado entre liberales y conservadores entre 1899 y 1902), se trató del periodo en que la presidencia estuvo a cargo del partido Conservador de manera continua hasta 1930; este hecho implicó nuevas confrontaciones armadas entre Liberales y Conservadores que se detonaron debido al asesinato del candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán, un acto que a su vez, produjo el Bogotazo en 1948 y extendió el periodo de violencia hasta 1958, concluyó con la formulación del Frente Nacional (pacto entre liberales y conservadores), no obstante, iniciaría la primera etapa del conflicto armado interno, una guerra que continua vigente con algunos matices hoy en día. Estos

actos devinieron la configuración de una República Colombiana caracterizada por hechos violentos, fluctuantes y de supremacía que enmarcaron la necesidad de renovación y progreso, en la urgencia por la paz de los colombianos.

Lo anterior se sintetiza en *Historia de Colombia Contemporánea* (2017) donde Ricardo Arias Trujillo se centra a partir de los años veinte para hacer una aproximación histórica reflexiva y crítica hacia este período a través de los procesos, políticos sociales, demográficos, económicos y culturales en los que se produjeron grandes cambios y transformaciones en el país. Además, señala que “En ocasiones, los cambios se tradujeron en mejoras notables para el conjunto de la población; en otras, crearon nuevas complicaciones o agudizaron viejos problemas” (p. 19).

Cabe resaltar la importancia que tuvo la iglesia en estos procesos históricos, como lo expone Marco Palacios en *Colombia País Fragmentado Sociedad Dividida* (2002) que “Hasta 1930 la iglesia fue complemento del estado” (p. 525). Lo que explica su influencia en las decisiones gubernamentales que se tomaban en el país, “Para los curas párrocos era imperioso tomar partido de los procesos electorales y en el trámite de peticiones de los feligreses que requerían una conexión con el poder” (p. 528). Lo que a su vez representó un notable y valioso apoyo al partido conservador y demostró el papel fundamental de la iglesia católica en la política y la sociedad.

Entre 1930 y 1946 la república liberal tomó el poder social y político del país, se presentó como un estado que respondía a las nuevas circunstancias sociales que acontecían en el siglo XX. En cuanto a la estructura jurídico-política Álvaro Tirado en *La economía y lo social en la reforma constitucional de 1936* (1986), sitúa la importancia que tuvo la reforma constitucional de “1936, en la que expresamente se adoptó la filosofía intervencionista, se tuvo en cuenta un nuevo concepto de propiedad, se dio un paso en la modernización laica del Estado y se consagraron derechos sociales, es la más importante” (p. 90). Con la reforma constitucional de 1936 se marcan los

cimientos de una independencia nacional de la hegemonía religiosa y conservadora que para entonces tenía el control del país.

Es indispensable la presencia de estos fenómenos que han estructurado la historia de Colombia, se evidencia un agitado contexto con situaciones políticas, sociales y económicas que se hicieron muy notorias. Este contexto se hizo visible en gran parte de la obra de Débora, pues tuvo que ser testigo de un momento histórico que la conmovió y así mismo impulsó a visibilizar por medio del arte, además de sufrir en carne propia, la desigualdad de la sociedad conservadora de ese momento.

1.1.2 La Emergencia Del Arte Moderno

El contexto artístico y cultural también tuvo grandes transformaciones con la llegada del nuevo siglo, nuevos artistas con nuevas propuestas se empezaban a formar ante el arraigado academicismo en la pintura local, se comienza a gestar un nuevo movimiento artístico que rompe con la tradición y revela intenciones nacionalistas “El nacionalismo florece por todo el mundo. Su forma expresiva por excelencia es el realismo monumental, al servicio de los intereses del Estado. La restitución jerárquica de valores, el historicismo y el monumentalismo están a la orden del día” (Sierra y Gómez, 1996, p. 13).

Álvaro Medina en *La Bachué de Rómulo Rozo, un ícono del arte moderno colombiano* (2013) plantea que el inicio del arte moderno en Colombia se da entre las décadas de 1920 y 1930. La figura de Rómulo Rozo marcó un antes y un después en el arte colombiano con su obra *Bachué diosa generatriz de los indios chibchas* (1925), al crear una imagen nueva que permitiera reflexionar a partir de lo propio, inspiró la configuración del movimiento literario Bachué y en esa misma medida impulsó el arte ante la emergencia de la primera generación de artistas modernos

en Colombia, los cuales insistían en el pasado y la formación de un nacionalismo trascendente, amplio, ancho y abierto a todas las propuestas de restauración y transformación del arte local, esta obra nutrió las intenciones del nuevo grupo, el cual pretendía influenciar la primera generación de artistas modernos que se revelaban decididamente en contra del arte académico. Además, el mismo autor en *El arte colombiano de los años veinte y Treinta* (1995) relata los procesos que llevaron a que se desarrollara la escena artística moderna en Colombia entre los períodos y artistas que la comprendieron.

En cuanto a los artistas más representativos de la coyuntura artística del arte moderno en Colombia, Santiago Lodoño en *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia 1995* en uno de sus capítulos aborda los dos extremos de las discusiones modernas del arte en Colombia, por un lado se situaban Eladistas y en el otro Pedronelistas, es preciso mencionar que en este último se insertaba la figura de Débora Arango ya que simpatizaba con las posturas sociales y de ruptura de Pedro Nel Gómez y rechazaba el apego academicista en Eladio Vélez.

A pesar de haber sido alumna de ambos maestros terminó teniendo mayor afinidad con Pedro Nel. Su experiencia como alumna de Eladio Vélez le brindó elementos técnicos importantes en el manejo de la acuarela, sin embargo, esa dependencia a los aspectos técnicos y formales, y la recurrencia en temas académicos impulsó su renuncia a la academia. Tiempo después, como lo argumenta Sofía Stella Arango en *Presencia Femenina en las Artes Plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX*:

Impresionada, particularmente por los frescos del Maestro Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal, pidió ser admitida en su taller en 1933, pues le gustó su técnica por ser más expresiva. Le enseñó Pedro Nel a mirar con ojos de pintor el mundo que le rodeaba y despertó en ella interés por la figura humana (2007, p. 263).

Su interés por los murales de Pedro Nel y la temporada en que estuvo trabajando con él, hicieron que la artista formara parte de un contexto artístico importante para el desarrollo del arte en el país. Por ser mujer representó en esta época junto a Hena Rodríguez, la posición de una mujer con un pensamiento moderno que veló por la libertad de la manifestación artística de la vida real; libertad que también se le otorgó a la sociedad misma al ver su realidad representada a través la pintura.

1.1.3 La Vida De Débora Arango En El Contexto Del Siglo XX En Colombia

Santiago Londoño (Medellín 1955) es un historiador de arte colombiano, curador y crítico de arte. Es uno de los autores más conocedores e interesados en la vida y obra de la artista Débora Arango, entre sus obras más conocidas y relacionadas directamente con la artista, se encuentran: *Débora Arango. Vida de pintora* (1997) y *Débora Arango. Cuaderno de Notas* (2007).

El texto de Londoño, *Débora Arango. Vida de pintora* (1997), el cual hace parte de una serie de investigaciones que conmemora algunos de los artistas más relevantes de Colombia a cargo del Ministerio de Cultura, ha servido de referencia principal para la presente investigación; Londoño se permite hacer una retroalimentación histórica a través de una línea de tiempo cronológica de la vida de Débora Arango, en la que el autor cuenta aspectos importantes que influyeron en la producción plástica de la artista desde su nacimiento hasta una década antes de su fallecimiento en 2005. El autor no se enfoca en aspectos formales o técnicos de la obra de la artista, sino que propone contar con gran precisión y rigurosidad los diferentes procesos y situaciones que hicieron parte de la vida de la artista. Se llegaría a pensar que se trata de una obra biográfica, sin embargo, Londoño afirma “Muchas fechas son imprecisas o desconocidas... Al final, se insertaron de la manera más coherente y verosímil, sin caer en la tentación de novelar” (1997, p. 11).

Es importante resaltar en este apartado, que es precisamente gracias a esta referencia de Santiago Londoño, que se ha emprendido como objeto de estudio para la presente investigación, el boceto y obra *El Placer*, ya que hace parte del corpus de obra seleccionado en *Débora Arango. Vida de pintora* (1997). Sin embargo, el autor en el texto no brinda la suficiente información de esta, lo cual es desfavorable, no obstante, la ubica en el capítulo “La exposición del Club Unión” y también aporta información como lugar y década de la creación del boceto, también a través del libro es aportante notar diferentes aspectos que quizás influyeron en los notorios cambios que se presentan en la creación de la acuarela.

1.2 La Crítica Social En La Obra De Débora Arango

Cuando se hace referencia a Débora Arango generalmente se sitúa a la artista como una mujer que logró revolucionar el arte colombiano a través de una obra cargada de crítica social. Sin desvincularnos de ello, el boceto de la acuarela *El Placer* posee dicha característica, además de aparentar una sátira a la iglesia católica, sin embargo, es particularmente interesante que en la creación de la acuarela aquellas características no queden evidenciadas y sean omitidas por la artista. Debido a esto es preciso hacer un estudio de arte acerca de la implementación de la crítica social que Débora denunció a través de su obra.

A pesar de haber sido criada por una familia conservadora y de insertarse en un contexto machista, Débora encontró en el arte un vehículo para visibilizar y de ese modo denunciar aquellos actos camuflados y estigmatizados de esa sociedad, en ese sentido quiso normalizar el desnudo femenino, denunciar la violencia social, la pobreza y la prostitución.

Habría que decir también que Arango fue la primera pintora colombiana que se empeñó en representar y des estigmatizar los actos que ella observaba y que la sociedad invisibilizaba, además

de ser la única mujer que se atrevió a hacerlo, y hoy es reconocida como una temprana feminista, que con su obra intentó por una parte insertar a la mujer como sujeto autónomo en la sociedad y por otro denunciar la realidad social que acontecía en el país. Sin embargo, gracias a este carácter particular en su obra, la artista fue víctima de múltiples rechazos, desprestigios y limitaciones en su obra, pues no era bien visto que una mujer con el tipo de familia que tenía y su educación, tratará temas de esa índole.

1.2.1 Tradición Y Modernidad, El Peso Del Cuerpo Femenino

Débora creció en un contexto social bastante conservador y religioso, no obstante, la artista siempre observó su entorno con una mirada crítica, por eso cuando decidió dedicarse al arte vio a través de él un medio de denuncia pública de todas aquellas situaciones que su contexto pretendía esconder, pero que merecían ser expuestas por medio de la pintura como una especie de manifestación de la realidad social de su país, es por ello por lo que la pobreza, la prostitución, la política, etc. hicieron parte de su temática crítica y reveladora.

A pesar de que el desnudo no es cuestión de enfoque en esta investigación, si es necesario abordarlo a grandes rasgos para comprender el carácter de la obra de la artista a partir del desnudo femenino, una característica que dio mucho de qué hablar en su trabajo artístico y que produjo por una parte contradicciones en posturas sociales y por otra le otorgó fuerza, revelación y liberación de estigmas sociales alrededor del cuerpo femenino. Beatriz González en un ensayo realizado para la *Exposición retrospectiva* (1996) del Banco de la República analiza el género del desnudo en la obra de una mujer y expone que:

Siempre ha desconcertado que este género sea tratado por una mujer, como si ello constituyera una amenaza a las costumbres, al punto que el obispo de Medellín llamó a

Débora para reconvenirla y aclararle que Pedro Nel Gómez sí los podía pintar porque era hombre (p. 62).

Es decir, se ratificaba un machismo muy conservador por parte de una sociedad anclada a valores tradicionalistas y excluyentes que terminaron por censurar el trabajo de la artista.

Cecilia Fajardo Hill a través de *Débora Arango: “El arte nada tiene que ver con la moral”* (2012), expuso lo que representó el desnudo femenino en la obra de la artista, aborda el tema desde la postura crítica social de Débora, en la cual argumenta como por medio del arte dinamizó sus posturas alrededor del cuerpo femenino, como una celebración de la sensualidad y de la realidad; en esta última se sitúan características que permean al cuerpo femenino como las situaciones sociales y familiares, además de situar la figura masculina como agresor y opresor, y por consiguiente su interés por representar el cuerpo como una entidad moderna no idealizada.

Andrea Paola González en *Débora Arango: Política, Mujer, Familia y Maternidad* (2017), analiza que a pesar de las limitaciones y hostigamientos que tenían que sobrellevar las mujeres del contexto en el que vivió la artista, ella consiguió liberarse de todo esto a través de su obra “expresó de manera diversa en su pintura convirtiéndose en una mujer libre y liberadora, mostrando en sus obras una realidad que ella sentía como injusta” (p. 25). Este texto permite pues, hacer un contacto con la artista desde su condición de mujer, lo cual puede arrojar aspectos importantes para analizar la capacidad en que ello influenció en el manejo que la artista le dio tanto al boceto como a la obra *El Placer*.

En *La Mauvaise Réputation: transiciones sociales alrededor de lo femenino en Colombia durante el siglo XX. El caso de Débora Arango* (2014) de Adriana María Serrano López y Andrea Carolina Miranda Morales, se muestra como la artista fue testigo de un sin número de cambios sociales que repercutieron en su obra, básicamente desde sus inicios sujetos a un tradicionalismo

arraigado, hasta la aceptación de su obra durante la transición hacia la modernidad, así mismo comparan como estos procesos conllevaron a los extremos calificativos que incito su obra primeramente hacia 1940 y posteriormente en 1980 “Queremos explorar las causas que llevan a los mundos en conflicto, tanto a repudiar como a aplaudir a Débora Arango” (p. 112)

En *Agencia, mujeres y pintura: la experiencia de Débora Arango Pérez, 1950-1954* (2019), Carolina Marrugo hace una reflexión de la participación de la mujer por medio de la pintura a mediados del Siglo XX, donde se toma como estudio, el caso de Arango, en el cual “se pretende analizar, cómo factores de su entorno social —tales como educación y relaciones sociales de clase y género—, favorecieron su posicionamiento en el campo artístico colombiano y la mantuvieron dentro de la crítica de arte” (p. 67). La autora por medio de este texto busca no solo resaltar la figura de la mujer pintora en Colombia en el siglo XX, sino también evidenciar la importancia de sus trabajos y de atribuirles la condición de artistas gracias a todos los procesos que por medio de ellas permitieron el desarrollo de la pintura en el país, por lo cual dentro de esta agencia de mujeres Débora funge como la representante más significativa de estas argumentaciones.

1.2.2 La Prostitución Como Síntoma De Lo Pagano En La Obra De Débora

Debido a la falta de regulación, marcos jurídicos y otros, la prostitución ha representado un problema social y de salud pública en el marco de Latinoamérica; en Colombia el trabajo sexual tiene una alta presencia y ha sido ejercido en gran medida por mujeres, esto en parte debido a la falta de oportunidades laborales, una economía desigual, el acceso a una educación superior entre otros factores; en el contexto que vivió Débora Arango, se suma de igual manera la falta de educación que se les negaba a las mujeres “Bajo el pretexto de la inferioridad mental, su incapacidad para la racionalidad y la inutilidad de ello, se le negó a la mujer el acceso a la

educación media y superior hasta los años treinta del siglo XX” (Reyes, Saavedra, 2005, p. 14), por lo que es coherente comprender que la mayor parte de mujeres que se dedicaron a la prostitución correspondía a mujeres con hijos fuera del matrimonio o abandonadas por sus maridos, las cuales al encontrarse en esta situación y adicionalmente con la falta de educación y de oportunidades laborales optaban por el camino del trabajo sexual.

La denuncia social fue una temática recurrente en una temporada de la obra de Arango, Santiago Londoño la sitúa entre 1942 y 1944, no obstante, afirma en *Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango* (1985), que “Los cuadros de este período partieron de una temática que la artista había explorado durante la etapa anterior, con trabajos como *En Puerto Berrío*, *El placer*, *Amanecer*, *Trata de blancas*, *En el barrio* y otros más” (1985, p. 7). Aquí el autor hace referencia al objeto de estudio de esta investigación, la acuarela *El Placer*, por lo cual, sitúa esta obra como una exploración previa de la artista que tomaría mayor importancia tiempo después, es decir el autor da pautas importantes para comprender en qué medida se inserta esta dentro de la construcción temática que abordaba la artista. Esta referencia representa elementos claves dentro del propósito y desarrollo de esta investigación. La afirmación anterior de Londoño también la abordó Sven Schuster cuando menciona que:

Hasta los años 40 su motivo preferido sería el cuerpo femenino desnudo, una obsesión que culminó en una serie de cuadros sobre las prostitutas de Medellín (...) y acusa a la vez la hipocresía del Estado y la Iglesia al tratar el ‘problema’ de la prostitución con el único fin de someter a la mujer por medio de un discurso moralizante (2011, p. 36).

La artista por medio de su desmitificación del cuerpo femenino encontró en la prostitución un elemento simbólico para abordar estas problemáticas con la mayor honestidad, donde el cuerpo ya no responde a los ideales clásicos y canónicos del cuerpo femenino, por el contrario, la artista

lo naturalizaba y trasladaba de ser un mero objeto de deseo para convertirlo en un sujeto vivo, real y erótico.

Andrea González analiza el uso del cuerpo femenino, el desnudo y el erotismo en la obra de la artista y señala que “A Débora la inspiraba la cotidianidad porque hurgaba en el prostíbulo, en la soledad del desnudo, el sexo expuesto y huérfano” Además, agrega “La prostituta es lo que queda cuando se borran las máscaras” (2017, p. 72). Es decir, utiliza a la prostituta como la representación más viva, real y transparente del cuerpo femenino. González al igual que Londoño referencian: *Friné o trata de blancas 1940*, para aludir a la crítica social por parte de la artista hacia una sociedad machista y controladora.

1.2.3 La Sátira: Un Recurso De La Artista Para Referirse A La Política Y A La Iglesia

Santiago Londoño en *Débora Arango, la más importante y polémica Pintora Colombiana* (1997) sitúa las siguientes obras: *Los que entran y los que salen (1944)*; *Amanecer (1940)*; *La Mística (1974)* y *Junta militar (1957)*, como una faceta de sátira política en la obra de la artista, en respuesta al clímax de agitación de la época, Londoño precisa que en estas obras de carácter satírico de la artista, “La estridencia del color, la fuerza de la pincelada, la interpretación de episodios históricos nacionales y el feísmo chocante que predomina en la ejecución, guardan estrecha relación con la realidad que se representa” (p. 14).

En cuanto a la intención de la artista para referirse a la iglesia, Juan David Mahecha en *Débora Arango: génesis social de una mirada* (2020), expone el contenido de algunos cuadros que tienen este enfoque, pero enfatiza en las representaciones de mujeres (que en este caso se trata de monjas), cuando hace referencia a *La huida del convento* donde “Por ejemplo, los hábitos de los que se despoja y desnuda, junto al rosario que deja a un lado; las figuras de otras religiosas en

la lejanía, y un crucifijo sobre la pared” (p. 72), representan el deseo y el afán de una mujer por abandonar la labor religiosa que sin importarle estar desprovista de cualquier pertenencia opta por huir del recinto.

En correspondencia a dos de las mismas obras que analiza Mahecha: *La mística* (1940) y *La Huida del convento* (1944), María Camila Bedoya en *De narrativas y estéticas en pugna: la degeneración artística en la obra de Débora Arango como antídoto contra la herencia de la regeneración política en Colombia* (1940-1950), analiza que:

En ellas la pintora muestra de manera diestra lo que ella misma denomina como “la expresión pagana”; una forma atrevida de conjugar elementos como el desnudo, asociados comúnmente con lo pagano, lo grotesco, lo que no se debe mostrar en público; con objetos como cruces, monjas e iglesias (2014, p. 70).

En el catálogo de la exposición *Los proscritos, la obra escandalosa y prohibida de Débora Arango* (2016) realizada en el Museo Juan del Corral en Santafé de Antioquia en base a los temas religiosos del trabajo de la artista al referenciar algunas acuarelas se menciona que están “plenas de simbolismo, sensualidad, erotismo y paganismo. Monjes lúbricos y la alta jerarquía de la iglesia católica” y añade que “En estas pinturas salta la crítica más agria y exacerbada de la artista hacia la iglesia, sin precedente hasta la actualidad” (p. 9).

María Acosta y Natalia Echeverry a través de su investigación *Análisis de dos obras de Débora Arango en las que expresa su lectura de la violencia en Colombia de 1948 a 1956*, traen a colación la condición religiosa en sus pinturas:

Débora realizó obras de temas religiosos, que, en la gran mayoría de veces, fueron acusadas de antirreligiosas e irrespetuosas frente a la iglesia, tal es el caso de “Levitación”, “Las monjas y el cardenal”, en la década de los 30 “El Placer” (2003, p. 37).

Es pues curioso que las autoras incluyan *El Placer* dentro de la temática religiosa de la artista sin ser esta una característica evidente en la obra, ya que en realidad es en el boceto donde se logra percibir el asunto religioso y no directamente en la acuarela. Otro elemento importante se debe a la fecha de creación de *El Placer* (la década de 1930 para el boceto) pues corresponde a la primera obra concebida por la artista de las tres que se mencionan en la cita.

2. Metodología

Para el presente trabajo de investigación y en dirección con los objetivos propuestos se plantea el uso de la teoría fundamentada para el correcto desarrollo de estos, sin embargo, en el caso del tercer objetivo se hará uso del modelo de análisis iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky para finalmente, darle respuesta al tercer objetivo, en base a los resultados arrojados a través del adecuado manejo de ambas metodologías.

2.1 Uso De La Teoría Fundamentada

La teoría fundamentada es un tipo de investigación cualitativa y fue desarrollada por los sociólogos Glaser y Strauss en *The Discovery of grounded Theory: Strategies for qualitative research* (1967). Según los autores:

This is an inductive method of theory development. To make theoretical sense of so much diversity in his data, the analyst is forced to develop ideas on a level of generality higher in conceptual abstraction than the qualitative material being analyzed (1967, p. 74).

En base a las características del método se propone esta metodología para el desarrollo de la investigación, debido a que guarda relación con el carácter de los objetivos propuestos, en el sentido de que por una parte se plantea como un método inductivo para la construcción de teorías a partir de la recolección de datos, y por otra, permite el contacto tanto con un relato oral, como con la información que está documentada. A este respecto, el uso de esta metodología facilitará el proceso de la investigación debido a la amplitud de ventajas que su estudio posee, Sandoval la define como (como se citó en De la Torre, Gemma et ál.)

Es una Metodología General para desarrollar teoría a partir de datos que son sistemáticamente capturados y analizados; es una forma de pensar acerca de los datos y

poderlos conceptualar. Aun cuando son muchos los puntos de afinidad en los que la teoría fundamentada se identifica con otras aproximaciones de investigación cualitativa, se diferencia de aquellas por su énfasis en la construcción de teoría (2011, p. 4).

La presente investigación está sujeta a la obtención de información para la construcción de nueva teoría en torno a las relaciones que establecía la artista Débora Arango con su entorno, para lo cual se toma como punto de análisis la acuarela *El Placer* y su previo boceto. Debido a esto el proceso flexible que se propone a través de la teoría fundamentada es adecuado para que el proceso de investigación no se vea limitado y por ende permita arrojar datos relevantes para la construcción y consolidación del proyecto.

Teniendo en cuenta que en el objetivo general se expone la intención de identificar la mirada de la artista Débora Arango hacia su contexto, la teoría fundamentada permite abrir brechas hacia ese reconocimiento, en el sentido de que la preocupación se centra en el interés por entender los lenguajes o códigos sociales que se desarrollaron alrededor de la artista y cómo estos intervinieron en su producción artística; por lo que es elemental el uso de las siguientes herramientas que proporciona la teoría fundamentada:

2.1.1 La Entrevista

La interacción conversacional es la principal preocupación de la teoría fundamentada y para hacer uso de la entrevista es esencial construir guiones conversacionales y centrar la preocupación en el desarrollo de las narrativas que se producen alrededor de esta, con el objetivo de lograr obtener información relevante acerca de las relaciones cotidianas que se movían alrededor de la vida de Débora a partir de la recolección de datos que se obtienen a través de la narración.

2.1.2 La Discusión

Es una herramienta muy similar a la entrevista, pero difiere en el sentido de que el receptor, es decir el entrevistador, ya no es pasivo si no que se encuentra en una posición activa para producir una conversación en la que se encuentren opiniones o intereses, que permitan la obtención de datos descriptivos muy detallados y en ese sentido arrojen respuestas para el beneficio de la presente investigación.

2.1.3 Uso De Información Documental

El uso de la información documental en el proceso de esta investigación es de vital importancia, pues sirve como un medio para contrastar y relacionar con los datos arrojados por la interacción conversacional, lo cual permitirá comprender los detalles que influyeron en la producción artística de la maestra. También las diferentes fuentes citadas en el marco teórico permiten tanto la ampliación del contexto en el que vivió Débora, así como la postura de la artista ante él, lo cual es esencial para poner en discusión el análisis de los evidentes cambios que realizó la artista en las dos fuentes que componen el objeto de estudio de esta investigación.

2.2 Modelo De Análisis Iconográfico E Iconológico De Erwin Panofsky

El segundo objetivo se desarrollará con base al modelo iconográfico e iconológico propuesto por Panofsky y servirá para el estudio del boceto y la acuarela *El Placer*. A través de *Estudios sobre iconología* (1998) Panofsky propuso tres niveles de análisis que se deben seguir para la correcta comprensión de obras de arte, los cuales son: descripción pre iconográfica, análisis iconográfico y análisis iconológico.

2.2.1 Descripción Pre Iconográfica

Como se mencionó anteriormente Panofsky clasificó su método, comenzando por la descripción pre iconográfica la cual nombró “Significación primaria o natural, a su vez subdivida en significación fáctica o significación expresiva” (Panofsky, 1983, p 47). Es decir, hace parte de las formas que se logran identificar de acuerdo a la experiencia práctica. Este nivel es completamente utilizable para todos los individuos, sin embargo, se debe tener cuidado en identificar los motivos correctos, puesto que las formas que son conocidas para algunos, son desconocidas para otros. Esta sección posibilita la ejecución de una descripción que analice tanto las formas como las cualidades expresivas que se perciben en el boceto y su obra *El Placer*.

2.2.2 Análisis Iconográfico Método Descriptivo

El análisis iconográfico o también llamado Significación secundaria o convencional. “Difiere esta de la primera o natural en que es inteligible en lugar de sensible y en que ha sido deliberadamente comunicada a la acción práctica que la vehicula” (Panofsky, 1983, p 46). Es decir, consiste en descifrar la incrustación que va directamente en la acción a través de la imagen y que cumple como medio de comunicación; se trata pues, de una interpretación del tema o concepto que se pretende transmitir.

Lo anterior es de vital importancia para esta investigación, ya que las dos imágenes que se están estudiando poseen motivos reconocibles con una carga simbólica que merece ser interpretada.

2.2.3 Análisis Iconológico Método Interpretativo

“Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o

filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (Panofsky, 1983, p 49). De acuerdo a lo anterior, para dar paso al análisis iconológico, se debe investigar todos aquellos elementos intrínsecos que hicieron parte del contexto de la obra, por ello, para implementar este proceso en el estudio de las imágenes será de extrema importancia las conclusiones y aproximaciones históricas arrojadas por el primer capítulo, esto otorgará la formulación de una correcta interpretación del concepto expuesto en ambas imágenes por separadas, pero también como una sola unidad.

Finalmente, al último objetivo se le dará continuidad en concordancia a la correlación de los datos obtenidos a partir del uso de los medios de la teoría fundamentada y del método iconográfico e iconológico de Panofsky, para desarrollar un análisis que tiene como principal preocupación el reconocimiento de todos aquellos elementos que influyeron en la vida de la artista, que se vieron reflejados en las dos imágenes puestas en común y en ese orden de ideas conducir este capítulo hacia la comprensión de la mirada de la artista hacia el entorno que le rodeaba.

3. Contexto Colombiano En La Primera Mitad Del Siglo XX. El Nacimiento De La Modernidad

El siglo XX fue un periodo histórico que marcó la historia para siempre a partir de las dos guerras mundiales. El agitado contexto de la segunda guerra mundial, trajo consigo grandes cambios en diferentes aspectos que terminaron por descentralizar a Europa y situar a Estados Unidos como la naciente capital del mundo después de haber superado la llamada “Gran Depresión”. De París a Nueva York, fue el transito que se tradujo en cambios, económicos, demográficos y artísticos que reveló la sucesión del control hacia norte América. En el contexto local, Colombia también sufría extremas situaciones de violencia, finalizaba la guerra de los mil días y comenzaba una nueva con la hegemonía conservadora. En su primer siglo de “Independencia” Colombia aún continuaba siendo una nación joven e inmadura; intereses políticos implicaron una serie de consecuencias que terminaron tiznando la historia del país.

En el aspecto artístico, en Colombia como en el resto de Latinoamérica entró en un periodo de búsqueda de nuevos cambios estéticos. La renovación del arte colombiano se comenzó a manifestar con el grupo Bachué en donde se comienza a preguntar por lo propio desde nociones indigenistas, posteriormente los enfrentamientos entre los llamados *Eladistas* y *Pedronelistas* asociados al arte académico y el arte moderno respectivamente y a continuación la formación del grupo *Los Independientes*. Una de las representantes más activas de ese contexto fue la pintora y acuarelista Débora Arango, quién demostró su inclinación hacia las posturas de renovación que planteaba el arte moderno al insertarse en el grupo de los *Pedronelistas* y posteriormente en *Los Independientes*.

El trabajo de Débora entre 1930 y 1940 comenzó a posicionarse en el circuito del arte colombiano. En este periodo la artista realiza un trabajo cargado de un carácter social en su

intención por representar las situaciones de la cotidianidad, en esta temporada se sitúa *El Placer*, una pequeña acuarela que cuenta con un previo boceto, el cual presenta contrastantes cambios respecto a la obra finalizada a la acuarela; estas particularidades hacen que sea necesario entrar a analizar los aspectos principales que hicieron parte de la primera mitad del siglo, para indicar posibles circunstancias exteriores que permearon en la vida de la artista y así mismo en la producción de las piezas antes mencionadas.

3.1 La Exportación Cafetera Como Símbolo De Modernidad Y La Influencia De La Iglesia Católica En El País

A partir de la década de 1920 algunos problemas se comienzan a minimizar con la llegada de la modernización que implicó transformaciones económicas, demográficas, sociales, culturales y artísticas, dejando a un lado la democracia, pues no fue hasta una década más adelante que se puso fin al reinado de la hegemonía conservadora.

Este periodo de modernización estuvo representado por un vínculo que demostró la capacidad de vicisitud de un único interés: el económico, pues la exportación cafetera protagonizó un nuevo horizonte para la situación económica del país, puesto que “Pese al trasfondo de la aleva secesión de Panamá, Colombia pudo integrarse plenamente al mercado mundial en cuanto se consolidó la economía cafetera” (Palacios, Safford, 2002, p. 493). Cabe resaltar que, a pesar de las ventajas económicas del cultivo y la exportación cafetera, también se manifestaron desventajas ante el protagonismo de la industrialización en la modernidad. El nuevo panorama laboral diseñado ante la idea de progreso y desarrollo, extrajo nuevos problemas sociales que produjeron movilizaciones sindicales en el marco de una economía en ascenso, lucrativa y de marcada explotación laboral.

La exportación cafetera además de solucionar problemas económicos, le obsequio a el país un periodo de calma de las conocidas confrontaciones violentas entre Liberales y Conservadores a través de una coalición que tuvo por nombre “Unión Republicana”, Ricardo Arias lo expone así:

Las rivalidades bipartidistas, que habían propiciado numerosas guerras civiles entre liberales y conservadores durante el siglo xix, se apaciguaron, al menos durante unas dos décadas. Conscientes de los innumerables beneficios que podía generar el café, los dirigentes de ambos partidos dejaron de lado sus hostilidades para centrar sus esfuerzos en la formulación de una política que permitiera sacar el máximo provecho del modelo agroexportador, pilar del crecimiento económico y, al menos por el momento, del nuevo clima de concordia política (2017, p. 28).

Se le apostó al café como representante de la modernización económica del país, lo cual demostró un arduo empeño por posicionarlo en el mercado internacional y para “los años veinte Colombia ya era el segundo productor mundial y el primer productor de cafés suaves” (Palacios, Safford, 2002, p. 504).

Con la nueva alza de la economía en el país a raíz de las exportaciones y de los recursos obtenido por Panamá, por fin se finalizaron las primeras estaciones del ferrocarril que habían comenzado desde 1852, aunque, la inadecuada gestión tanto en el proyecto como en su formulación hicieron que por una parte el sistema tuviera múltiples fallas para su adecuado funcionamiento y por otra a comparación de otros países sus complicaciones y el corto tramo que recorría resultaba obsoleto, por lo que la construcción y el uso de carreteras se convirtió en la mejor opción para el transporte de carga y el ferrocarril pasó a funcionar como una vía alterna. Todas las insuficiencias que quedaron en evidencia con el sistema ferroviaria demuestran una innegable

corrupción, ya que pese a las enormes sumas de dinero que fueron destinadas para el proyecto este fue de muy poca utilidad.

Sin embargo, la utopía no duraría por mucho tiempo, pues como toda economía está sujeta a diversos comportamientos que incrementan o disminuyen los precios, así lo manifestó la Gran Depresión y la segunda Guerra Mundial, pues la deflación marcaba un nuevo auge de desempleo y crisis económica en el territorio colombiano y en toda América latina al depender del proceso de exportación, Palacios y Safford señalan que “La gran depresión empezó a sentirse en Colombia durante el segundo semestre de 1928. El primer síntoma grave fue el cambio de dirección de los flujos de capital exterior (...) El segundo fue la caída de los precios internacionales del café” y añade que “los peores efectos de la Depresión se habían superado en 1933” (2002, p. 506).

Como se ha expuesto la Colombia cafetera de los años 20 y 30 representó un crecimiento económico importante para el país, demostró una capacidad intrínseca de dominio y manipulación que aprovechó deliberadamente el recurso de la exportación del café, así mismo para impulsar la de diversos recursos locales como son: el banano, la caña, la ganadería y el petróleo. No obstante, este es solo un factor de los muchos que conformaron el contexto colombiano en estos periodos, es interesante entrar a analizar cómo la educación, el arte, la política y la vida social estuvieron mediadas por una delgada línea: la iglesia católica.

Ahora bien, “Aunque el café anudó la económica colombiana a la norteamericana, la influencia cultural de Europa se mantuvo. En este terreno, la Iglesia, pese a ser una organización internacional, puede contarse en el campo europeo” (Palacios, Safford, 2002, p. 493). La iglesia católica ha sido un organismo que se ha mantenido vivo desde la colonización hasta nuestros días, con algunos matices por supuesto, pero ni la globalización ni la modernidad han impedido su

vehemencia y el siglo XX no sería la excepción, pues para sus inicios el país aún se encontraba supremamente influido por su dominio.

En la cúspide de un gobierno conservador desde 1885 hasta 1930 la iglesia cumplió su papel de complemento elocuente e influenciador del manejo que se le daba al país; debido a que sus gestiones demostraban un enorme favoritismo con el gobierno de turno, “Además de su influencia en la sociedad y en el individuo, la Iglesia también era un actor político determinante: en estrecha alianza con el Partido Conservador” (Arias, 2017, p. 69). Diversos eventos católicos servían de excusa para hacer propaganda política como lo fue “El de Bogotá de 1913 sirvió de plataforma política a los dos contendientes conservadores por la presidencia, el histórico José V. Concha y el nacionalista Marco F. Suárez” (Palacios, Safford, 2002, p. 528). Este tipo de actos evidencian un proceso estrechamente recíproco, entre la iglesia católica y el partido conservador, para mantener sus intereses dispuestos en la constitución de 1886 y la formulación del posterior concordato que brindaba múltiples beneficios a la iglesia en la educación.

La educación para la época era un privilegio, la mayoría de escuelas estaban dirigidas por líderes y representantes de la iglesia lo que garantizaba una educación conforme a la moral católica. Las personas de escasos recursos en su mayoría eran analfabetas, las pocas que lograban acceder a una educación básica cursaban algunos años de primaria y otros no lograban terminar la escuela secundaria, las causas de las deserciones tienen un elemento muy claro, la pobreza, era natural que desde la niñez las personas tuvieran que dedicarse al trabajo o a las labores del hogar, sin embargo, en el otro extremo se situaban las altas clases sociales que debido a sus posibilidades en su gran mayoría cursaban y finalizaban la educación básica para finalmente acceder a la educación superior para continuar el legado de sus familias, ya fuese en el ámbito, de la política, de la medicina o del derecho, no obstante, nuevos caminos se empezaban a trazar, debido a que clases

medias también tenían la oportunidad de ingresar a una educación superior, es decir “los estudios universitarios ya no estaban reservados únicamente para los miembros de las élites tradicionales. El caso de Jorge Eliécer Gaitán ilustra bien este tipo de cambios” (Arias, 2017, p.49).

Por otra parte, cabe resaltar que en su mayoría eran los hombres los que lograban finalizar sus estudios, debido a que las mujeres eran relegadas a las labores del hogar “Esa era la tradición, así lo imponía la Iglesia católica y así lo determinaban las leyes” (Arias, 2017, p. 75). y las pocas que no lo hacían se les consideraba de mentalidad modernistas por intentar participar de cuestiones masculinas y por ende representaban un peligro para la sociedad. Además “En lo político, no podía votar ni ser elegida. La educación que recibía era diferente de la de los hombres, pues de lo que se trataba era de inculcarle buenos modales y desarrollar sus habilidades «naturales»” (Arias, 2017, p. 75).

La vida social para los años 20 y 30 también era más movida, la naciente economía facilitó el desarrollo urbano y la contemporización sacudió la moral católica, el flujo de dinero, el empleo y las grandes sumas de habitantes que año tras año sumaban a las principales ciudades del país hicieron que el movimiento de masas tuviese una mayor presencia, en gran medida gracias factores modernos como el cine, la cultura y la música, este fenómeno lo explica Arias (2017):

Las diversiones eran más variadas y, sobre todo, tendían a alejarse de las normas impuestas por el clero: cafés, tabernas, prostíbulos o clubes, según los gustos y el bolsillo de cada quien, ofrecían nuevas formas de socialización, así como pasatiempos «paganos», muy distantes de las entretenimientos tradicionales, relacionadas casi todas con celebraciones religiosas (pp. 42-43).

Estas nuevas situaciones escenifican por un lado una sociedad cambiante, con nuevas distracciones en asociación de masas y por otra simboliza el paganismo con el que la iglesia debía

luchar o más fácil ocultar, “Para la Iglesia y para algunos gobiernos municipales, la prostitución y el alcoholismo eran temas de bienestar moral y de salud pública” (Palacios, Safford, 2002, p. 531). un reto que no se pudo superar debido al enorme flujo de habitantes que participaban de ellas.

La influencia de la Iglesia Católica se vino a mitigar un poco hasta 1930 cuando la oposición, es decir el partido Liberal, tomó el poder y se declaró como un estado laico, se comenzaron a gestar nuevas transformaciones políticas para reconfigurar un modelo modernista que se ajustara a los nuevos movimientos que acontecían al país; el gobierno a cargo de Alfonso López Pumarejo para 1936 lanzó una Reforma Constitucional que “se proyectó en el esquema doctrinario e institucional del país y que aún espera un desarrollo progresista, como estuvo en las mentes de sus autores” (Tirado, 1986, p. 90). Numerosas disputas se formaban alrededor de la nueva reforma, especialmente por parte de la iglesia, debido al manejo que tenía alrededor de la educación y que afectaron fuertemente su organización, ya que “Se suprimieron los artículos que consagraban privilegios para la Iglesia católica y, en consecuencia, se estableció la libertad de cultos en vez de la simple tolerancia que consagraba el estatuto modificado” (Tirado, 1986, p. 90). por lo que la iglesia tuvo que relegarse al mandato liberal hasta 1946 cuando la presidencia estaría a cargo nuevamente de un dirigente conservador.

Todo lo expuesto anteriormente no es más que un breve esbozo que contextualiza las marcadas situaciones que rondaron la primera mitad del siglo en lo económico, con la economía cafetera en la cual se incrementaron los ingresos del estado, al posicionar a Colombia en el mercado internacional; aumentó el flujo del transporte y de las vías de comunicación (con algunas deficiencias); incrementó el empleo, lo que a su vez produjo el sindicalismo; y en lo demás la influencia tradicional de la Iglesia Católica intervino en la política y la educación, además de velar en la vida pública y privada de los ciudadanos.

3.2 Fundamentos De La Autonomía Artística En Débora Arango, Una Mujer Adelantada A Su Tiempo

Para los primeros años del siglo nació en Medellín Colombia Débora Arango Pérez, exactamente en 1907, fue la octava hija de Cástor Arango y Elvira Pérez, una familia de clase media, (un factor que en cierta medida le facilitó su vocación como artista). Nació en un contexto de múltiples situaciones, como las enunciadas anteriormente que de alguna manera fundaron su autonomía artística y desarrollaron en ella un pensamiento crítico y una mirada sensible. La primera fase de consolidación como artista se puede remontar hacia finales de 1920 e inicios de 1930, no obstante, en ello influenciaron momentos tanto en su infancia como en su juventud que dieron paso a quién más adelante sería la artista más polémica y representativa del arte moderno colombiano, además su pintura se configuró y lo continúa haciendo como un símbolo de identidad y expresión social del país.

Gracias a las capacidades económicas de su familia pudo acceder a la educación básica, es necesario resaltar que “En aquellos años de la segunda década del siglo XX, a las mujeres no se les concedía el mismo título de bachiller que recibían los hombres, sino un certificado de estudios” (Londoño, 1997, p. 4) lo cual ejemplifica una evidente desigualdad de género que también se manifestaba en el tipo de educación que se impartía en los colegios femeninos, dado que “las asignaturas estaban orientadas a las labores domésticas, a la modistería, al dibujo y a la mecanografía (...) impartían clases de música, dibujo, corte y costura, como conocimiento básico de una buena formación femenina” (Ríos, 2007, p. 26).

El primer colegio al que asistió fue el Colegio Infantil de las Isazas, pero tiempo después fue enviada a vivir con algunos familiares que residían en las afueras de la ciudad debido a complicaciones en su salud a causa del paludismo. En este periodo es válido resaltar un hecho

ocurrido cuando vivía en La Estrella que dio signos del temprano espíritu artístico-expresivo de la joven; estudiaba en el Colegio de La Presentación de ese municipio, en el cual presencio el escándalo que suscito la huida de una de las religiosas del establecimiento con el mensajero que les transportaba provisiones “Este hecho inusual quedó grabado en la memoria de la pequeña, quién años más tarde pintaría cuadros como La mística y Meditando la fuga, alusivos a monjas que dejan los hábitos o se escapan del convento” (Londoño, 1997, p. 24). Fue un momento que demostró la necesidad de representación visual en la vida de la artista, además porque ilustró un momento que para la iglesia era una vergüenza; podría señalarse este, como las bases para el desarrollo de una mirada crítica entorno a circunstancias religiosas.

Aproximadamente hacia 1920, después de haber superado temporalmente los problemas de salud que la aquejaban, Débora regreso a vivir con sus padres a Medellín, “ingresó al Colegio de María Auxiliadora, el cual junto con el de La Enseñanza, La Presentación y el Colegio Central de Señoritas, eran los únicos que impartían educación femenina en la ciudad” (Londoño, 1997, p.4). Allí encontró en la hermana Rabaccia una de sus mayores mentoras para desarrollar su gusto por el arte, la artista señaló en una entrevista para el periódico El Diario en 1939 (como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2008) que “No fui yo quien hizo el descubrimiento (...) Mi maestra, la hermana Rabaccia, una religiosa italiana de exquisita espiritualidad, encontró que yo tenía facilidades para aprender a pintar y me contagió su entusiasmo por el arte” (p. 146). Ese anhelo por conocer más de la pintura hacía que Débora pasara largas jornadas de tiempo con la hermana, incluso por fuera de las clases estipuladas en la institución, en dónde le ayudaba a la religiosa con diferentes funciones escolares y a cambio ella recibía conocimiento extra en la pintura.

Ya entrando en su adultez, en 1932, la artista continúa formándose como pintora y el apoyo de sus padres hacia su vocación continuaba intacto, lo que le facilitó recibir clases con uno de los artistas más reconocidos en ese periodo: el maestro Eladio Vélez. De él aprendió el retrato y el manejo de la acuarela (una de las técnicas favoritas de la artista), posteriormente ingreso al Instituto de Bellas Artes donde continuó estudiando bajo la dirección de Eladio Vélez, por aproximadamente cuatro años, “Allí conoció a Carlos Correa, compañero de clases, quien se convirtió en entrañable amigo durante el resto de su vida y con quien compartió ideales políticos y artísticos” (Aguilar, 2012, p.141). De Carlos adoptó una peculiar manera de extender el pequeño formato que se usaba en la acuarela, Londoño lo explica “Este procedimiento de unir pliegos de papel había sido utilizado por su amigo Carlos Correa hacia 1934 para pintar un desnudo titulado: La maternidad blanca” (Londoño, 1997. p.3), este se convertiría en un habitual recurso que emplearía más adelante para comenzar a pintar sus famosos desnudos, ya que le permitía “pintar en formato grande y a tamaño natural en algunos casos, con lo cual rompió sin proponérselo conscientemente la técnica tradicional de la acuarela” (Londoño, 1997, p. 6).

A pesar de tomar clases con Eladio, Débora no lograba encajar sus intereses estéticos con los del maestro. En la academia acostumbraba a salir a pintar a la calle, un comportamiento inusual que empleaba para entrar en una especie de contacto con el pincel, la vida cotidiana y el ambiente urbano. No obstante, luego halló sus intereses en Pedro Nel Gómez alguien más cercano a sus intereses, así lo expreso la artista a El Diario (como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2008):

Un buen día hallé lo que buscaba. Los frescos de Pedro Nel Gómez me revelaron algo que hasta entonces desconocía, algo que no había tenido ocasión de comprender. El estilo revolucionario de Gómez abría ante mí un nuevo y basta campo de realización (p. 147).

Por medio de los frescos de Pedro Nel se conocieron los primeros desnudos por fuera de las intenciones académicas y moralistas en el país, pero la osadía de Débora la llevó a ser la primera mujer colombiana en pintar un desnudo y a pesar de que el maestro motivo significativamente esa temática en el trabajo de la artista, no fue por medio de su formación que Arango desarrolló su estudio en el desnudo.

Se ha dicho que yo he realizado mi entrenamiento en la técnica del desnudo bajo la tutela directa del maestro Pedro Nel Gómez. Esto no es bien exacto, pues aunque sigo considerándome una discípula de Pedro Nel, lo cierto es que todos los estudios de desnudos que he realizado los he ejecutado en mi casa, siguiendo mi propia iniciativa (*El Diario* como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2008, p. 147).

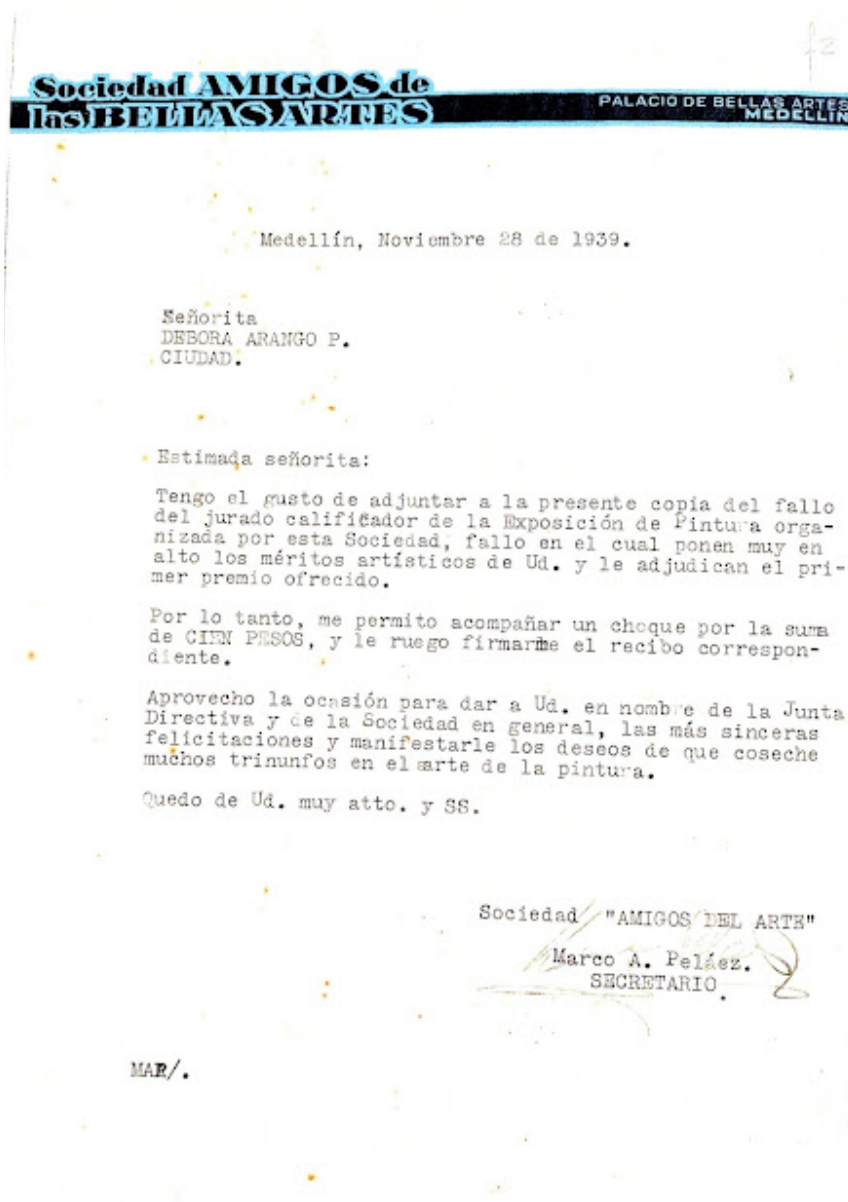
La plena autonomía y el amor a su vocación hicieron que la artista estudiara el desnudo por cuenta propia, un interés que más adelante le acarrearía enormes consecuencias de censura y rechazo específicamente cuando presentó su obra en la exposición del Club Unión en 1939. Cabe resaltar, que en dicha exposición llamó la atención las polarizaciones que habitaban en la pintura Antioqueña de ese entonces; por un lado, se demostró una transición estética de carácter modernista en la plástica del país con el grupo denominado Pedronelistas; por otro lado, y en contra de esas posturas de renovación artística se situaban los *Eladistas*.

El clímax de agitación que rondaba el circuito artístico por aquella época a causa de los intereses modernos de algunos artistas, detonó en una de las disputas más sonadas de la historia del arte colombiano a causa de la exposición que realizó la Sociedad de Amigos del Arte en el Club Unión en Medellín, donde se observó las diversas tendencias de los artistas antioqueños que acicalaban el arte en ese momento, algunos con inclinaciones académicas tradicionalistas y otros con una pincelada despreocupada, en lo que llamaban “pintura revolucionaria”.

En el certamen participó Débora con nueve obras dentro de las que se encontraban dos de sus primeros desnudos que causaron gran controversia puesto que era la primera ocasión en la que una artista mujer pintaba desnudos y además eran expuestos en un evento de esa índole, el primer premio se le otorgó a la artista, como se observa en la carta de premiación (figura 1), por su acuarela *Hermanas de la Caridad*, sin embargo, Londoño (1997) señala que “La artista también se enteró que los jurados habían decidido premiar a *Hermanas de la Caridad* en lugar de alguno de los desnudos, para eludir el escándalo que podría desatarse” (p.78), no eran para menos estos rumores pues, a pesar de no haberle entregado el premio por sus desnudos, los detractores de la decisión del premio no tardaron en llegar, entre ellos estaba Ignacio Gómez Jaramillo y Eladio Vélez, este último sería por quién se diera inicio a las numerosas disputas entre los dos grupos que representaban la estética del arte Antioqueño. “Tanto esta decisión como las obras presentadas, causaron enorme escándalo, generándose un movimiento de censura, Y simultáneamente otro de apoyo, pugna en la que pronto entraron la prensa, los partidos políticos y la iglesia” (Londoño, 1995, p. 196).

Figura 1

Carta de premiación de la exposición de Pintura por la Sociedad de "AMIGOS DEL ARTE"



Nota. Imagen escaneada del inventario de la colección de la Sala de Patrimonio Documental en el Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas.

Débora al observar todas las circunstancias que ocasionó su premiación se encontró consternada, pues mientras unos la aplaudían denominándola como “una mujer valiente” como lo hizo El Diario en 1939, otros rechazaban su trabajo ya que este representaba un peligro para la

ética y la moral de los ciudadanos y fue en esa ocasión cuando manifestó su convicción en una célebre frase “El arte, como manifestación de cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es amoral, ni inmoral” (*El Diario* como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2008, p. 147). Estas palabras se convirtieron en su manifiesto, ya que con estas logra describir el fundamento en el que se sostiene su obra.

Es apropiado resaltar que para esta época antes de la exposición se sabe que ya había realizado el boceto para la concepción de la acuarela *El Placer*, sin embargo, no se tiene conocimiento de la fecha de realización de esta última. No obstante, todas las circunstancias de orden social, político, económico y religioso dejan entrever un contexto que fácilmente influyó en los cambios que se presentan entre el dibujo y la acuarela antes mencionada. La iglesia como aliado del partido conservador fue un obstáculo para el libre desarrollo de la autonomía artística de Débora, a pesar de ser una mujer devota del cristianismo y de ser fiel a las tradiciones católicas, nunca logró obtener apoyo por parte de la iglesia, incluso llegó a ser amenazada de excomunión en caso de continuar realizando desnudos. Todo ello y en suma a los debates artísticos y políticos a causa de la exposición del Club Unión pueden ser índice de los contrastes en ambas imágenes.

Débora Arango fue una mujer que desarrolló a muy temprana edad un pensamiento crítico, algunos factores de su formación demuestran su mentalidad, el primer acontecimiento con la religiosa fugada que presencio cuando estudiaba en el Colegio de la Presentación y que posteriormente desarrollo en una de sus temáticas artísticas; sus estudios con la hermana Rabaccia que demostró rápidamente su afición a la pintura; el inconformismo con las clases que tomó con Eladio Vélez; su posterior intención por tomar clases con Pedro Nel y el estudio autónomo en el desnudo; demuestran que Débora fue una mujer que no se conformó con los estándares o lo

impuesto en cada situación, por el contrario siempre se empeñó por desarrollar un estilo propio que le permitiera expresar los ojos con que ella observaba al mundo.

4. Lectura Iconográfica E Iconológica De *El Placer*

Para entrar a analizar la acuarela *El Placer* y su boceto es relevante mencionar el espacio y tiempo en que se produjo. En 1938, Débora viajó con su madre a Puerto Berrío, municipio de Antioquia que por su cercanía al Río Magdalena contaba con la primera estación del Ferrocarril. La causa de este viaje fueron las afectaciones de salud que doña Elvira Pérez había comenzado a padecer durante los años “ocasionados por una diabetes complicada con tifo. Enrique y Tulio sus hijos médicos le recomendaron cambiar de clima con la esperanza de que su estado mejorará” (Londoño, 1997, p.68), a lo cual la artista decidió acompañarla. Durante su viaje Débora realizó varios dibujos que después concluiría en acuarelas al regresar a Medellín, uno de los más conocidos *Hermanas de la Presentación* (s. f.), (con el cual ganó la exposición del Club Unión), también realizó, *Los Cargueros* (1939), *Terciadores* (1940), dos con el nombre de *En Puerto Berrío* (1940) y *El Placer* (s. f.).

4.1 Pre-Iconografía E Iconografía: Identificación De Los Motivos

En el boceto previo a la creación de *El Placer* (figura 2), en primera instancia se percibe un dibujo que fue ejecutado a lápiz y posteriormente demarcado con algún tipo de tinta, los trazos son sueltos y rápidos, en algunas zonas se observa un continuo paso de líneas, lo cual genera mayor oscuridad en estas. El dibujo cuenta con muy poco detalle ya que solo se aprecian contornos de formas que no poseen sombras ni luces; tampoco cuenta con ningún tipo de color y la información visual se encuentra alineada hacia el costado derecho por lo que a la izquierda se evidencia un poco de aire.

En el dibujo se logran identificar dos figuras humanas sentadas que ocupan la mayor parte del espacio de la hoja hasta tocar los bordes de la orilla derecha, por sus características

morfológicas se puede inferir que se trata de una figura masculina en el costado derecho, al parecer de edad mayor y al otro costado una femenina, sus cuerpos se encuentran de perfil uno en frente del otro, sus cabezas inclinadas hacia abajo al punto de casi llegar a tocar el pecho con la barbilla y sus rostros se muestran en una posición de tres cuartos mientras intentan mirarse a los ojos el uno al otro, la expresión en sus rostros es un tanto neutra, sin embargo la figura femenina gesticula una pequeña sonrisa, por encima de ellos un rectángulo inclinado que genera un poco de perspectiva en la imagen, al parecer se trata de algún tipo de tejado o material que encuadra a la pareja. El contacto entre ambas figuras es muy cercano, la mano femenina se sobrepone en la masculina para unirse justo debajo de la mirada de los personajes, igualmente pasa con las piernas, la mujer reposa sus dos piernas encima de las del hombre.

Figura 2

Sin título (s. f.) Débora Arango



Nota: Boceto a lápiz sobre papel para la acuarela El Placer, década de 1930. Imagen tomada de la exposición "Yo fui pintando lo que fui viendo" realizada en el año 2010 en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Por otro lado, en la obra finalizada en acuarela (figura 3), la escala es pequeña y cuadrada, se observa mayor información respecto a la anterior imagen, pues acá la totalidad de la información termina por cubrir todo el espacio del papel, en esta ocasión se logra percibir tres planos el primero con dos personajes que reposan sus cuerpos en un asiento de madera, el segundo lo enmarca el árbol y el tercero con una caseta o cabaña al fondo. Las dos figuras humanas aparentemente, son nuevamente una femenina y otra masculina, no obstante, este último es bastante diferente de la figura masculina que está en el dibujo, pero está situado en el mismo lugar junto a la figura femenina que se nota corresponde a la misma que había ejecutado previamente. La posición de sus cuerpos es muy similar, pero difieren en algunas zonas como las manos y los pies, las manos ya no se unen a cabalidad en el centro, simplemente se extienden mientras el hombre toca levemente la mano derecha de la mujer y en esta ocasión sus piernas se sobreponen sobre los de ella. La posición de las cabezas también es muy similar, sin embargo, acá la figura femenina no inclina tanto su rostro y lo posiciona de manera frontal, el hombre por su parte inclina un poco más el rostro lo que hace que cubra el costado del ojo derecho de ella.

Figura 3

El Placer (s. f.). Débora Arango. Acuarela sobre papel, 33 x 31 cm.



Nota: La obra actualmente hace parte de una colección particular. Imagen tomada de la exposición "Yo fui pintando lo que fui viendo" realizada en el año 2010 en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Para entrar a describir la obra, es preciso tener en cuenta que el análisis de esta es inviable sino se hace de la mano del boceto, ambas imágenes muestran una escena similar, sin embargo, el contenido de algunas de las formas varía sustancialmente. La escena la protagonizan dos

personajes, en el boceto se muestra un hombre que al parecer pertenece al clero, lo cual se puede inferir debido a la indumentaria eclesiástica que porta y a la forma circular tonsurada en su cabeza; es evidente que este es el mayor cambio que se realiza entre el boceto y la obra posterior, debido a que en la acuarela este tipo de vestidura no está presente, ahora la casulla y la camándula que se hacen tan notorias en el dibujo han sido eliminadas o reemplazadas por la vestimenta de un hombre común, un tipo de trabajador de la región.

En cuanto a la mujer no se observan cambios relevantes entre el dibujo y la acuarela, se observa una mujer adulta, de cuerpo voluptuoso y el vestido que lleva puesto, enfatiza sus pechos en la promulgación del escote que posee, con estas características se podría inferir que se trata de una prostituta, el factor que concluye esta hipótesis se centra en la palabra que se sitúa encima de los personajes: El Placer (misma que titula la acuarela), el letrero que termina por denominar el carácter del espacio del fondo como un bar, lugar donde frecuentemente se desarrollaba el trabajo sexual. En conclusión, las dos figuras no son más que un par de amantes en primera instancia con un sacerdote y posteriormente reemplazado o revestido por un hombre del común.

Ahora bien, el contacto corporal entre las figuras es muy notorio, incluso si se observa detenidamente el contorno de sus cabezas hacen la forma de un corazón (símbolo del amor). Esto pudo haber sido algo que la artista tuvo en cuenta en el momento de la ejecución, o por el contrario solo se trate de una casualidad, sin embargo la postura e inclinación de los rostros puede inducir a dos situaciones; la primera, es que se trate de una pareja que apenas se está conociendo, esto lo demuestra la tímida forma en que se miran especialmente por parte del hombre, la pose de sus cabezas conforman un espacio vacío entre ambos personajes (figura 4), esta es la única zona en que ambos cuerpos se separan en toda la imagen; y la segunda situación talvez se deba al miedo por ser observados o mayormente a ser descubiertos, algo que nuevamente deja en evidencia la

mirada vertical del personaje masculino, este puede ser un aspecto bastante viable teniendo en cuenta la prefiguración de la labor religiosa del personaje masculino. Son conjeturas que de alguna manera identifican a una pareja de amantes que no están bien vistos ante una sociedad religiosa que censuraba el trabajo sexual y peor aún al tratarse de un representante de la iglesia católica accediendo a ello.

Figura 4

Detalle de la acuarela El Placer de la artista Débora Arango



Nota: contorno rojo que muestra la forma de corazón que crea la unión de las dos cabezas. También la forma en cruz muestra el único espacio que separa a los personajes.

En cuanto al uso del color, que en *El Placer* es muy llamativo, se observa una alta pigmentados de tonos por lo que la saturación y la luminosidad hacen que la imagen tenga un aspecto bastante notorio; también emplea colores complementarios que hacen que se cree un alto contraste entre ellos, este uso del color se hace visible desde el impresionismo, el postimpresionismo y posteriormente en el expresionismo, es importante mencionar que en el color expresionista encontramos una intención por resaltar el color como un atributo gestual de las cosas,

en él se haya “un carácter retórico, donde juega lo cultural y lo psicológico” (Costa, 2003, p. 72), además al emplearse “encontramos ejemplos en las ambientaciones de la escena cuando esta quiere comunicar sensaciones ya sea intimistas o exóticas; acentuar el carácter limpio, ecológico, frío, agresivo, energético, o estético y sugestivo de una imagen” (Costa, 2003, p. 73). Pudiendo inferir a partir de esto con mayor claridad la intención de la artista al usar el color, pues este, otorga una alusión sensorial en cuanto a la correspondencia del ambiente exótico y pintoresco que es relevante de zonas cálidas y costeras.

Por otro lado, hablar del dibujo en la producción de Arango resulta un tanto controversial, calificado por algunos como audaz, como lo expresó el Dr. Cesar Uribe Piedrahita en la presentación de la exposición del Teatro Colón de Bogotá (donde la artista exponía 13 de sus acuarelas) “El dibujo libre, audaz y de gran fuerza expresiva contribuye a dar mayor realce a las figuras de exquisito colorido y de profunda intención psicológica” El Heraldo de Antioquia 1940, (como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2008, p. 155). Otros por el contrario lo desestimaron como se manifestó a través del periódico El Siglo (como se citó en Londoño Vélez, 1997) en 1940 a causa de la misma exposición:

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 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 Nacional el que patrocine la exhibición de los esperpentos artísticos de que es autora la mencionada señorita (p. 111).

Este tipo de críticas hacia su trabajo no eran para menos, pues se emitían a través de un periódico rotundamente conservador, del cual, el entonces político Laureano Gómez (principal representante de la crítica hacia el arte moderno en el país) era director, además fue gracias a su

rotunda oposición que la exposición del Teatro Colón de Bogotá tuvo que ser cerrada. Es necesario resaltar que las críticas del mencionado político habían iniciado algunos años atrás, pues en 1937 a través de la prensa, publicó un artículo llamado “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte” en el que manifestó su descontento hacia las nuevas manifestaciones artísticas clasificadas como expresionistas:

Porque "la indecente farsa del expresionismo" ha contagiado la América y empieza a dar sus tristes manifestaciones en Colombia. Con el pretexto falso e insincero de buscar mayor intensidad a la expresión, se quiere disimular la ignorancia del dibujo, la carencia del talento de composición, la pobreza de la fantasía, la falta de conocimiento de la técnica, la ausencia de preparación académica, de la investigación y el ejercicio personales, de la maestría de la mano, y la perspicacia subconsciente del ojo (como se citó en Medina, 1978, p. 320).

Las acusaciones emitidas a través del periódico El Siglo hacia el trabajo de la artista venían desde una defensa al arte tradicional, mimético y naturalista que proclamaba Laureano Gómez y que por ende buscaba combatir el arte de avanzada, en cuanto se tuvo oportunidad, pocos años más adelante, se subestimó una vez más la calidad de las acuarelas de Arango “Mal dibujo, errores anatómicos de lesa gravedad artística, tipos humanos de la más baja extracción” (*El Siglo*, 1943, como se citó en Pérez, 2016, p. 142).

Dos posturas extremas pero no muy disparejas de la realidad, si bien en las expresiones suscitadas en el periódico El Siglo se percibe una actitud hostil que busca menospreciar la producción de la artista, también se acierta al momento de mencionar palabras como “esperpentos” o “tipos humanos de la más baja extracción” porque al seguir las reglas de la perfección clásica del cuerpo idealizado el de Débora nada tiene de este, por el contrario son ejecuciones

desproporcionadas, sin mucha precisión ni detalle, no obstante, calificar el dibujo de la artista como bueno o malo sería irregular, pues es algo que va más allá de la simple perfección, ya se sabe que para el momento en que ejecutó *El Placer* había recibido clases por dos grandes maestros de la pintura, primeramente con el académico Eladio Vélez, y posteriormente con Pedro Nel Gómez que conocía muy bien de proporciones a pesar de alterarlas; además ya había comenzado a estudiar el cuerpo femenino por su cuenta con algunas de sus amigas como modelos y “Tulio y Luis Enrique, sus hermanos médicos, le permitieron ir a los anfiteatros para ver cuerpos desnudos y así tomar medidas y ver ángulos para nutrir su pintura” (González, 2017, p. 72).

Como referencia de una “adecuada” ejecución del dibujo heredado de sus estudios con Vélez se tiene *Retrato de mi padre* (1936) y *La Merienda* (s. f.), como ella lo manifestó a El Diario en 1939 (como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2008) “de la escuela del Maestro Eladio Vélez conservo mucho de lo que en ella aprendí, tal como puede verse en el cuadro *La merienda*” (p. 146) estas contrastan con *Retrato a Eladio Vélez 1934*, debido a que en este se alcanza a percibir desde muy temprano las intenciones expresivas de la artista, al pintar al maestro con los ojos cerrados demuestra un acto que rompe con los moldes preestablecidos y en esa medida altera las leyes tradicionales del retrato. Este panorama ilustra una mujer que bien pudo saber dibujar de forma realista, pero que este no fue un aspecto que le interesó, debido a que su mirada se encontraba en la búsqueda de un estilo que le permitiera ir más allá de la mera representación.

El dibujo de Débora se ha desdibujado desde una intención plenamente personal, “la imperfección” y “el feísmo” se convierte en una característica que le permite dotar de expresividad y simbolismo a sus personajes, en *El Placer* se hace notorio en la figura masculina, a diferencia del boceto el rostro de este es desproporcionado, por una parte la oreja está demasiado arriba y por otra, el ángulo de la cabeza no corresponde con la ubicación de la nariz y la boca, es decir, pinta

la cabeza de perfil pero el rostro lo pone de frente, a diferencia del arte egipcio que lo hacía con cuerpos de frente pero con rostros de perfil. La figuración es pues para Débora una manifestación de intenciones emocionales, el dibujo para ella no es técnica es actitud.

No obstante, en su intención por captar momentos, situaciones o escenas de la vida común, el dibujo para Arango se convirtió en un medio de registro que le permitió documentar a través de una manera simple, con papel y lápiz, motivos con simples siluetas que posteriormente saltarían a la luz con un derroche de energía y fuerza expresada a través del color y la forma.

Tanto el color como las formas que se ejecutan a través del dibujo dejan entrever una artista que a través de una acuarela como *El Placer* manifiesta tempranas nociones particulares al momento de ejecutar una imagen, estos elementos más allá de ser parte del proceso se convierten en el mismo acto de expresar o como lo menciono el Dr. Uribe que bastante razón tenía una “profunda intención psicológica”. Pues no es para menos que se considerase como la precursora del expresionismo en Colombia, un tipo de arte moderno que para este entonces ya se desarrollaba en Europa y que Débora por su desobediencia ya también encontraba.

4.2 Iconología: Análisis Al Contexto Y Al Significado Profundo De La Obra

Antedicho, *El Placer* más exactamente el boceto lo realizó la artista en Puerto Berrio Antioquía y para comprender el significado intrínseco que constituye la obra, es necesario analizar los factores y circunstancias temporales que permearon en su ejecución, como herramienta indispensable para posteriormente generar un acercamiento a la estructura simbólica y conceptual que emana la obra.

Como se mencionó en el primer capítulo de este estudio el Ferrocarril de Antioquia representó el auge de la economía en Colombia gracias a las nuevas dinámicas de la exportación,

la historia de Puerto Berrío está ampliamente ligada a este factor, el puerto multimodal que posee hizo que las dinámicas sociales culturales y económicas se demarcaran. De Puerto Berrío a Medellín era el inicio y la llegada de la vía ferroviaria. Los inicios de su construcción se remontan a 1875 cuando se construyó el primer riel y al año siguiente llegó la primera locomotora, sin embargo, habría que esperar “hasta finales de la década de 1920 para poder conectar completamente por ferrocarril a Puerto Berrío con Medellín” (Correa, 2009, p. 4).

Figura 5
Puerto Berrío, 1926. Raimundo Salazar



Nota: captura tomada de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina BPP- Archivo Fotográfico.

Una vez que esto sucedió el alza en el comercio y el turismo por el traslado de pasajeros, incrementó sustancialmente, debido a las conexiones que se posibilitaban con el interior del país y la costa norte, además la zona contaba con el Hotel Magdalena fundado desde 1874 y hoy declarado patrimonio nacional (figura 6), para este periodo era una edificación imponente de

grandiosa magnitud y elegancia donde se hospedaba, por supuesto, la clase alta que hacía escala en la región. Es probable que este haya sido el sitio en el que se alojaron Débora y su madre, debido a los cuidados que requería la condición de salud de doña Elvira.

Figura 6
Hotel Magdalena, c. 1920. Gonzalo Escovar



Nota: captura tomada de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina BPP- Archivo Fotográfico.

En una conversación sostenida con Santiago Londoño afirmaba “que este viaje fue muy importante para Débora” (2021) pues “para la artista, este viaje fue el primer contacto que tuvo con el clima tropical y con las formas de vida popular, todo lo cual le causó una honda impresión” (Londoño, 1997, p. 68), no era para menos ya que las coyunturas sociales que suscitaba el amplio movimiento económico y por ende la amplia población que aumentaba paulatinamente hacía que las condiciones de vida fueran inadecuadas:

Reinaba el analfabetismo y la ignorancia, lo cual hacía a sus habitantes víctimas “del vicio y el agio descarado”. El comercio era “completamente judaico” con negociantes mayoristas explotadores de sus empleados, obligándolos a trabajar hasta altas horas de la noche por sueldos exigüos (Campuzano, 2018, p. 52).

Tal impacto le causó estas situaciones a la artista ya que rápidamente lo representó. Si se compara una fotografía de la década de 1940 (figura 7), donde aparece un barco en el puerto que está siendo descargado por un par de hombres con *Terciadores 1940*, se aprecia una amplia similitud en las dinámicas laborales que se desarrollaban en ese lugar, mismas que Débora observó y compiló de manera elocuente al igual que lo hizo con *El Placer*.

Figura 7
Vapor cargando en Puerto Berrío (c. 1940). Anónima



Nota: captura tomada de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina BPP- Archivo Fotográfico.

Uno de los aspectos más intransigentes de esa sociedad se sitúa en las actividades nocturnas que habían adoptado especialmente la clase obrera, por lo que no tardaron en aparecer:

Abogados con apenas unos rudimentos en sus conocimientos de las leyes y presentes en directorios de los partidos, lucrándose de clubes, bailes, cantinas y casas de lenocinio. El usufructo de la prostitución y el alcoholismo representa lo pavoroso por su crudeza, a costa de un pueblo trabajador ignorante y vicioso (Campuzano, 2018, p. 52).

Este tipo de códigos culturales cosechados por la proliferación de las gentes, trabajadores explotados que malgastaban sus mediocres salarios en alcohol y en mujeres que inundaban las calles en búsqueda de dinero a cambio de placer sexual. Fue lo que finalmente asombró la percepción de Débora, la producción que ejecutó a causa de ello, específicamente en *El Placer*, demuestran una mujer en su facultad de artista que más allá de juzgar pinta una realidad escondida o ignorada por la sociedad pacata, conservadora y católica de la época.

La prostitución es y ha sido una amenaza constante para la iglesia católica, por una parte, con un problema de salud pública en la transmisión de enfermedades que para la época eran difíciles de tratar y mucha gente moría a causa de su padecimiento y por otra, como un irrespeto o falta ante los valores moralizantes difundidos por la iglesia. Estos dos polos opuestos entre lo puro en la religión y lo impuro en la prostitución son dos elementos que la artista relaciona en un mismo espacio, pero más allá de eso lo decodifica al exponer a un individuo religioso participando de una actividad pagana que es absolutamente rechazada por la institución a la cual pertenece y así mismo representa.

Este contraste que claramente está situado en el boceto y por ende encriptado en la acuarela lo hizo una vez más con *La Procesión* (1941). Es una acuarela a gran escala en la cual se aprecia en un primer plano a una mujer que se arrodilla para besar la mano de un arzobispo ante un ritual católico como lo es la procesión, esta mujer según Londoño, corresponde a una vendedora de frutas que trabajaba en las calles de Medellín, que se mostró muy emocionada y eufórica ante la presencia

del religioso (1997, p.106). La imagen es muy colorida las tonalidades rojizas del vestido de la mujer coinciden con los mismos tonos del traje litúrgico que viste el arzobispo, pero ¿cuál es realmente el significado de estas dos figuras en la imagen? Algunas características simbólicas de la figura femenina indican que esta corresponde a una mujer pecadora o quizás fue lo que Débora quería que pareciera ya que “transformó al personaje en una mujer de uñas rojas de aspecto mundano, que parece despertar las miradas lascivas de los monaguillos que la rodean” (Londoño, 1997, p.11). Las uñas saltan a la vista, pero también se muestra una mujer que “no va vestida para la ocasión, su maquillaje y ropa no corresponden al recato de las otras mujeres que, solo en la periferia, acompañan la procesión” (Zapata *et al.*, s. f., párr. 3).

“Descrito así el momento, comprendemos que unas acciones ocultan a otras, acusan lo prohibido católico y lo libre pagano” (Jemio, 2006, p. 71). Otra particularidad el punto al cual se dirige la vista, ya que la principal atención está en el centro de la imagen lo demarca la unión de las dos manos un recurso que había llevado a cabo anteriormente con *El Placer*, es como si la artista insistiera en enmarcar la santidad con el pecado y exponerlo ante los ojos de una sociedad que enjuicia este tipo de actos. No obstante, haciendo un análisis entre *El Placer* y *La Procesión*, en la última la artista muestra a la mujer como inferior ante el religioso, y en el boceto de la primera, la mujer con el posicionamiento de sus manos y pies además de la inclinación de la cabeza del religioso se muestra como superior ante él, es como si ella tuviera el control de la situación y del hombre.

Las revelaciones en la obra de Débora demuestran una artista que hurgaba en los comportamientos de las masas, los visibilizaba no con un carácter historicista y progresista como lo hubiese hecho un pintor como Pedro Nel, sino a través de un lenguaje puramente expresivo que envuelve las capacidades artísticas de una mujer con un profundo sentido de otredad, porque ¿Qué

necesidad tenía una mujer de su clase social representar temas de esa índole? Quizás su profunda autonomía manifestada a través del arte hizo que no callara ante una realidad invisibilizada por una sociedad hipócrita e intransigente: “(...) Amo todo aquello que despierta en mi alguna emoción. No puedo pintar por pintar solamente; tengo que ver algo. Puede ser que este detalle de ‘ver algo distinto’, o a lo menos en el querer verlo, estribe mi personalidad artística” (como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín, 2008, p. 7).

5. Religiosidad, Paganismo Y Moral: Componentes Principales De La Mirada Crítica

De Débora Arango

La obra más reconocida de Débora se suele clasificar en tres facetas: la expresión pagana, la denuncia social y la sátira política. Cada una anticipa lo que sería la próxima gracias a las narrativas y el lenguaje figurativo y expresionista de preferencia de la artista. La expresión pagana “siguiendo el término utilizado por ella para referirse a su obra del período 1938-1940, reúne fechas entre 1938 y 1941” (Suescún, 2008, p. 41), en las que demostró la importancia que tenía la vida social en su obra, además la exploración del desnudo le permitió demostrar un carácter subversivo que le imprimió valor, pasión y expresividad al cuerpo en su pintura, según Londoño “Con Bailarina en descanso (0.65 x 1.96 m.), *Contraste de líneas* (1.74 x 0.67 m.) y *Manzanas en el Paraíso* (0.57 x 1.82 m.), la expresión pagana en la pintura de Débora Arango llegó a su gran refinamiento y a su más alto nivel estético” (1997, p. 105).

El Placer a pesar de no insertarse dentro del desnudo femenino, es una obra que condensa ampliamente la significación que tuvo este estudio, porque sustenta la estética y el lenguaje expresado a través del cuerpo que la artista exploraba en esta temporada, “en 1938, Arango se independiza y orienta su pintura hacia la rendición de la figura humana, temática que servirá de hilo conductor formal y filosófico de su obra pictórica a lo largo de su vida” (Suescún, 2008, p. 40). Más allá de desnudar el cuerpo, con este estudio buscaba desnudar el alma de las personas, para hallar la belleza interior que traspasa las fronteras de lo meramente visible. Además, sostenía que “el pintor no es un retratista al detalle. Cuando se pinta hay que darle humanidad a la pintura”, para ella “un cuerpo humano no puede ser bello, pero es natural, es humano, es real, con sus defectos y deficiencias” (como se citó en Museo de Arte Moderno de Medellín 2010, p. 7). La humanidad del cuerpo en Débora se siente por medio de la expresión natural de las emociones.

Desmitifica la utopía del cuerpo que prevalecía en la pintura tradicional y lo traspasa del mero modelo canónico a la existencia del ser vivo.

5.1 El Desnudo Como Manifestación De Paganismo

En la expresión pagana el cuerpo fue el vehículo que configuró la profundidad de disrupción de una temática tan fuerte que hasta entonces no se tenía precedente en el país, porque ¿quién querría representar los comportamientos más pecaminosos que suelen ser vergüenza dentro de una sociedad moralista y tradicionalista? Solo lo pudo hacer una artista irreverente como Débora Arango, quien encontró en los pecados ajenos una fuente de declaración de la realidad humana, “Yo tengo un espíritu tranquilo, reposado y analítico. El fenómeno debe surgir probablemente de la interpretación emocional que me producen los demás. Debe ser, así lo creo yo, que veo en todos los rostros humanos, pasión y paganismo” (como se citó en Fajardo, 2012, p. 38). Era una mujer recatada, educada y respetuosa, y aunque se suela clasificar como rebelde, vale la pena aclarar que se trató de una rebelde que fue fiel cristiana, que siempre manifestó su amor por Dios, además siempre respetó mucho a sus padres, hermanas y hermanos, estos factores forjaron la sensibilidad de una mujer que se conmocionaba fácilmente con las injusticias que observaba a su alrededor y en la pintura encontró el medio para reflejar la manera en cómo observaba el mundo. “Arango no se consideraba a sí misma como liberal o revolucionaria, pero era crítica hacia la sociedad de su tiempo y creía que el arte debía estar involucrado con el mundo real” (Fajardo, 2012, p. 32). Mostrar lo que nunca antes se había mostrado, de lo que nadie hablaba, fue lo que conllevó a que se le asignaran calificativos negativos a su persona, debido a que en lo establecido no encontró el vigor para hablar de esos temas tan fuertes.

En su ferviente interés por la feminidad le importó la prostituta, un asunto que desarrolló conjuntamente con el desnudo. Mujeres que suelen ser despreciadas, juzgadas, maltratadas y humilladas, son algunas de las que representó la artista para aludir a este tema. *Justicia* (1944), es un óleo en el que resalta el manejo del color y las formas representan el carácter de expresividad que enriquece la obra de la maestra. En este lienzo se observa la escena en que una mujer está siendo arrestada, ésta se encuentra ubicada en el centro del espacio pictórico y en el medio de dos hombres que sujetan cada uno de sus brazos con una actitud un tanto burlona, mientras ella agacha la cabeza y dirige su mirada hacia el piso, al fondo se observa un hombre muy serio que mientras abre una puerta, de su perfil sobresale su nariz grande y puntiaguda. En esta obra la psicología de las formas concuerda intencionalmente con la iconología que la artista busca transmitir, el uso constante de triángulos en los dientes de los guardas, en las viseras de sus cachuchas, en sus dedos y en la nariz del tercer hombre, aluden a formas punzantes, que penetran y hacen daño, son como navajas filosas que se contraponen con las formas redondeadas y abultadas del cuerpo de la mujer, especialmente en sus senos.

Beatriz González (2008) hace una lectura iconográfica al respecto de esta obra muy interesante, ella dice: “la analogía con la Flagelación de Cristo, tratada por Hieronymus Bosch y por Tiziano es innegable” y agrega “es posible que Débora Arango... no pensara en ello cuando concibió este cuadro” (Museo de Arte Moderno de Medellín, p. 125). Como fiel cristiana las imágenes católicas también conformaban su memoria lo demuestra una acuarela llamada *Cristo* (1948), en la que a través de una composición alterada en forma cóncava se observa un hombre crucificado en el medio de la imagen, mientras lo acompañan tres mujeres y tres hombres arrodillados ante él y conforman un círculo que rodea las piernas del Cristo en la cruz. A pesar de

que Débora no puso su arte al servicio de la iglesia se sirvió de su iconografía para denunciar la crudeza de estas representaciones que ella veía como injustas.

Su nombre *Justicia* nombra irónicamente la crueldad de la escena, de este nombre también se sirve para referirse de manera implícita a la sociedad hipócrita de su contexto que no observaba con ojos sensatos la injusticia de su entorno o como Andrea Gonzalez (2017) lo expresa:

El lienzo es una crítica a la manera cómo funcionaba el sistema policial en esa época, la agresividad hacia las mujeres, así como una crítica a una sociedad tradicionalista en la cual las mujeres que debían trabajar para conseguir sostener a sus familias eran mal vistas, criticadas y hasta violentadas (p. 79).

Con una composición muy similar a la anterior pintura esta *Friné o trata de blancas* (1940), en la que se contempla a una mujer semidesnuda que protagoniza la escena, a esta la rodean un grupo de hombres también semidesnudos que la observan con deseo, incluso uno de ellos intenta quitarle el tejido blanco con que ella cubre sus genitales, en el fondo se observa el paso de algunas mujeres que simplemente ignoran o no les interesa lo que está ocurriendo. “La pintora plasmó en este lienzo la historia de la griega Friné, modelo del escultor griego Praxíteles, quien se salvó de una condena de impiedad gracias a sus atributos físicos, puesto que su desnudez fue objeto de desaprobación” (Ballester, 2017, p. 45), esta pintura no es la mera representación de una historia griega, más bien sirve como fuente de inspiración para la artista, puesto que ésta, va más allá de la simple consideración de la belleza femenina, en esta obra Débora emancipa a la mujer de las estructuras normativas, le otorga valor dentro de un sistema que la desprecia y libera su cuerpo del mero deseo sexual al desnudarla con naturalidad en la situación que está ocurriendo y del espectador que la está contempla.

Estas dos pinturas guardan una estrecha relación tanto en la disposición de las figuras que conforman el cuadro como en la temática, primeramente con *Friné o trata de blancas* y cuatro años más tarde con *Justicia*, son dos imágenes que ponen de manifiesto el machismo y el acoso constante que reciben las mujeres por parte del hombre, así mismo señala a la sociedad como testigo de estas injusticias sin hacer nada al respecto por medio de la indiferencia de los personajes de cada uno de los fondos.

Por otra parte, el “espíritu tranquilo” de Arango le permitió socavar en las profundidades de lo mundano, según Gómez y Sierra (1996) “Lo pagano que Débora busca, escondido tras las imágenes convencionales, es precisamente lo terrenal, lo carnal, lo secreto... En la tradición del ojo occidental, lo pagano es efecto y materialismo, es la íntima relación entre sexo, conocimiento y poder” (p. 35). Véase que estas últimas características se observan intrínsecas en el boceto de la obra *El Placer o Sin Título* (Ver Figura 2), un hombre que pertenece a una institución de gran poder como lo es la iglesia católica, siendo participe de un momento del cual tiene pleno conocimiento que es pecado, demuestra la debilidad carnal del ser humano, además de aparentar ser una sátira a la iglesia, denota una aguda crítica a los valores moralizantes que esta promulga.

Para aludir a la iglesia católica la artista recurrió una vez más a la feminidad a través del uso de monjas, si bien en algunas pinturas expresa su respeto y amor hacia la vocación como en *Hermanas de la Presentación* (s. f.) o *Sor Josefina* (s. f.) en otras las suele representar como mujeres que abandonan el clero, para mostrar “que no siempre detrás de la vida religiosa existe una vocación conventual por los deberes y compromisos propios de esta vida institucional” (González, 2017, p. 90), Lo que ha conllevado a la artista a desarrollar este tema, es la experiencia que tuvo en el colegio de La Presentación cuando era una adolescente y supo de una monja que

huyó con un hombre, este hecho fundamenta el criticismo de la artista para plantear esta problemática enmarcada en las obras que a continuación se nombran.

En la acuarela de *La mística* (1940), se encuentra una mujer en plano medio desnuda, solo usa un velo que se difumina con el color de su cabello con el cual cubre su pubis al sostenerlo con su antebrazo izquierdo, mientras agacha su mirada a unos tulipanes que la rodean, la mística le da la espalda a la iglesia que se ubica en la lejanía, este espacio rodeado por colores azules y grisáceos dan un aura solitaria, fría y apocalíptica al recinto. La posición entrecruzada de sus brazos indica la santidad de la religiosa, pero su mirada muestra su deseo por renunciar al celibato para conocer los placeres sexuales que se encuentran en el mundo exterior por fuera de la iglesia, al respecto Débora mencionó “En alguna ocasión traté de dibujar el rostro casto de una mujer para hacer *La mística* y contra todas las fuerzas de mi voluntad resultó el rostro de una pecadora” (como se citó en Londoño, 1997, p. 103).

En *Meditando la fuga* (s. f.) se observa una mujer sentada en un sofá, que da la espalda al espectador de la obra para contemplar la ciudad situada en el fondo de la acuarela, su rostro no es visible, pero por medio del posicionamiento de su cuerpo se puede percibir la represión y el anhelo de huir que la novicia siente, este desnudo según Mahecha (2020) “permite establecer puentes entre las representaciones sobre experiencias de liberación y autodeterminación de la mujer, y la situaciones de arrepentimiento, tensión y contradicción por una búsqueda de libertad o por la exploración del cuerpo y el placer” (p. 23).

La huida del convento (s. f.) a pesar de compartir el mismo tema de las antes mencionadas, el concepto se nota un poco alterado, debido a la actitud decisiva que expresa la mujer; si bien en las otras novicias se siente un poco de duda en la decisión que están tomando o están por tomar, en la de esta acuarela ese dilema queda suprimido, pues se presenta una mujer que contra todos los

impedimentos de su huida no duda en abandonar el lugar. Posa en el primer plano frente a una ventana en la que cuelga una camándula y se encuentra desnuda completamente, el manto con el que las mujeres antes representadas cubren su pubis, en esta ocasión también está presente, una tela que parece ser su hábito la desviste y deja descubierta esta área de su cuerpo, en una segunda ventana ubicada a las espaldas de ella se observan tres monjas que deambulan por el corredor del convento el cual es demarcado por una cruz situada encima de sus cabezas. Carlos Gaviria (2008) expone que esta es “la afirmación penosa de la mujer como dueña de su destino” (Museo de Arte Moderno de Medellín, p. 49) y de su cuerpo, con el cual manifiesta su afán por liberarse de los hábitos.

Vemos como la artista ha desnudado a cada una de estas mujeres, una oposición al pudor y el recatamiento que deben guardar las novicias a través de las grandes capas de tela de sus hábitos, en la pintura de Débora estas mujeres son liberadas de las ataduras del celibato al ser representadas desnudas. Mujeres que se encuentran en medio de la pureza y la impureza terminan optando o ansiando este último y más allá de mostrarlas como un mal ejemplo, la artista libera a la mujer de su opresor que en este caso no es el hombre sino la iglesia misma, para mostrar el pecado que habita en todos los seres humanos incluso en una monja.

Estas representaciones del accionar crítico en la maestra por medio de la expresión pagana guarda relación con la acuarela *El Placer*, en la medida en que la exploración conceptual satírica que se refleja en esta, es desarrollada posteriormente con mayor profundidad en estas reproducciones, el uso de motivos iconográficos para hacer referencia a la iglesia prueba la intención por eliminar la brecha que se tenía entre el pecado y la santidad.

5.2 El Placer Como Archivo Testimonial De La Temprana Crítica Subyacente En La Obra De La Maestra

Finalizando los treinta y comenzando los cuarenta su obra había causado gran controversia en Medellín y posteriormente en Bogotá con la exposición de 1940 en el Teatro Colón y los desnudos que exponía la llevaban a la censura política. Elvira Arango cuenta que en la familia a pesar de encantarles su obra “Algunos le pidieron, no morigeración, sino que no expusiera obras que pudiesen provocar, como han provocado muchas, esa feroz contienda de opiniones y esa calificación de inmorales que han dado a muchos de sus lienzos” (como se citó en Londoño, 1997, p. 97).

No obstante, la clara intención de expresión pagana que denota el boceto en *Sin Título* (Ver figura 2), probable boceto de *El Placer*, al momento de la artista pintar la acuarela se ve altamente alterada en la naturalidad del concepto. A pesar de haber tenido el apoyo incondicional de sus padres en su vocación como artista, una vez que estos fallecieron, Enrique uno de sus hermanos se interpuso en la libre creación de la artista, como relató su sobrina Cecilia Londoño “me tocó ver borrar por lo menos tres o cuatro cuadros” además escuchaba expresiones tales como “Ni riesgos, ése por ningún motivo se lo dejo pasar” entonces “Débora lo cubría con óleo y el cuadro quedaba eliminado” (*Ibidem*).

El respeto por su hermano la condujo a limitar en ese entonces lo que quería expresar, así también se mostró en la serie *Débora, la mujer que desnudo a Colombia* en el capítulo 9, cuando ella recuerda las penosas situaciones que vivió con su hermano, que le imposibilitaron en cierta medida el libre desarrollo de su trabajo artístico, claramente estas difíciles situaciones con su hermano representaron un reto que sumados a los infundidos por la prensa sorteó con la capacidad de resistencia que tuvo por amor al arte. Además, algo que llama la atención en los intereses de

esta investigación es que justo dentro de esos recuerdos, se hace referencia visual a la creación de *El Placer*, mientras ella bocetea la acuarela entra su hermano (llamado Rodrigo en la serie) al estudio, y al observar la pieza no puede evitar expresar su enojo y le dice “sabía que ibas a volver a tus malditas andanzas” (Teleantioquia, 2019, 10:21). De las acuarelas de Arango ésta es una de las que tiene menor reconocimiento, además se ha referenciado brevemente en las investigaciones que se han hecho alrededor del trabajo de la artista, pero particularmente fue seleccionada para formar parte de una escena de la serie en que la artista a través de su memoria trae a colación los múltiples rechazos de su hermano para con su obra, una característica que deja entrever la importancia que tuvo una obra como *El Placer* dentro de su trasegar artístico.

Otro acontecimiento que puede constatar el planteamiento anterior, es la referencia que hace la artista a esta imagen al situarla de manera particular en *Esquizofrenia en el manicomio* (1940), una pintura que surgió de las visitas constantes que la artista realizaba al hospital donde trabajaba uno de sus hermanos, en ésta, muestra a una mujer con una actitud desafiante en la que abre ampliamente sus brazos y piernas e invade la escena con su presencia, la rodean unos cuadros colgados en la pared del fondo en los que se observan varios desnudos y parejas que conforman algunos de estos, y justo por encima de su hombro izquierdo, cuelga uno que claramente alude a *El Placer*, a pesar de no ser una imagen fidedigna a la original como se observa en la figura 9, algunas características morfológicas de los personajes se han cambiado y se ha omitido el espacio en el que se encontraban los personajes, no obstante, se logra emparentar con esta, debido a la postura de la pareja, además se debe contemplar que no se conoce otro precedente visual en la obra de la artista que cumpla con estas características. Los bocetos de Débora eran líneas rápidas sin mucho detalle cómo se observó en el de *El Placer*, posteriormente en su taller ésta pasaba a producirlos y en ese momento lógicamente, incluía, eliminaba o alteraba la información.

Figura 8

Esquizofrenia en el manicomio (1940). Débora Arango. Óleo sobre lienzo, 162 x 165 cm



Nota: Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín, imagen tomada de: https://elpais.com/cultura/2015/11/17/babelia/1447779762_662463.html

Figura 9

Detalle de Esquizofrenia en el manicomio de la artista Débora Arango



Nota: similitud de uno de los cuadros de la pared con la acuarela *El Placer*.

La interpretación que se puede hacer de *Esquizofrenia en el manicomio*, es interesante, la escena puede asemejarse a la vida personal de la artista y su lucha constante por defender su obra, de la iglesia, de la política, de la sociedad y hasta de uno de sus hermanos, quizás esa no era su intención con el cuadro, pero de alguna manera termino ilustrando su profunda actitud osada, (la cual nunca evidencio físicamente) a través de la persistencia en su vocación como artista a pesar de los múltiples tropiezos que se le presentaron en su momento y gracias a esa lucha es que actualmente podemos continuar contemplando su legado.

Para finalizar, a pesar de que ella nunca expreso pertenecer a ningún partido político, en este análisis de su primera etapa de la expresión pagana se evidencian las exploraciones de la artista en la sátira a la religión que de alguna manera también se ve como una sátira política al mostrar un sistema que condena los pecados de los demás; hacía las mujeres se sintió con mayor fuerza, pues se desmeritaban sus capacidades y se veían impedidas a participar de muchas de las actividades que los hombre realizaban libremente, “su obra es la mirada de la mujer sobre la mujer. Pone el cuerpo y el alma al descubierto a través de un trabajo realista, crítico y testimonial” (González, 2017, p. 72). Debido a la tradición del momento el celibato era una de las opciones laborales más recurrentes que muchas de ellas se veían obligadas a tomar y otras a causa de los desniveles educativos y económicos del contexto, encontraban en el trabajo sexual la única fuente para obtener recursos rápidamente. “El carácter testimonial de la obra de Arango radica entonces en esta propuesta de la mirada sensible de los actores sociales en el contexto de censura que vivía el país” (Marrugo, 2019, p. 70). Estas características hacen que, dentro de la exploración del periodo temprano de la producción de la artista, *El Placer* sea un testimonio de vital importancia para comprender la necesidad por expresar su crítica hacia la religión, la moral y la política, en las cuales ahondaría más adelante.

En Arango se encuentra más que una mujer audaz en la representación, se siente una artista que encontró en el papel un medio de manifestación sincera del acontecer de su alrededor, se trata de una transformación de lo meramente estético a la sensación real de la vida. Sus exploraciones se hayan en la cotidianidad, en lo oculto, lo inmoral y lo pagano, mismas que una sociedad católica y conservadora a ultranza intenta ocultar, allí es donde su arte traspasa las fronteras de lo visual al revelar y manifestar temáticas con una crítica audaz en la que busca penetrar la doble moral de una sociedad que se escandaliza con un cuerpo desnudo pintado, pero permite una oligarquía que resalta en la miseria de las gentes que viven a su alrededor.

6. Conclusiones

Como conclusiones de la investigación se lograron identificar elementos que de diferentes maneras intervinieron en el proceso de formación de la artista Débora Arango, que más allá de influenciar su producción artística, demostró la mirada crítica y controversial de una mujer que en su momento no fue comprendida, pero que fue necesaria para hablar de temas dramáticos que necesitaban ser expuestos y que han servido de testimonio para conocer parte de la historia del país a través de los ojos y la expresión de una pintora como Arango.

El auge de la economía cafetera, el incremento de la industrialización, los nuevos sistemas de transporte, reformas constitucionales que intervinieron en la educación, el poder de la iglesia y los derechos humanos, además de una aparente alianza entre Liberales y Conservadores, fueron algunos de los factores que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX alrededor del tránsito a la modernidad juntamente con el crecimiento de Arango.

A través del análisis a una de sus obras menos reconocida como *El Placer* y su previo boceto, se logró ahondar en un corto pero muy importante periodo de la vida de la artista que se desarrolló en su viaje a Puerto Berrio, donde tuvo contacto con las nuevas dinámicas sociales que representaban ese contexto, como lo fue la explotación laboral debido a la exportación y el surgimiento de nuevos espacios para el ocio, como los prostíbulos y las tabernas, este tipo de “pasatiempos paganos” dejaron entrever la nueva problemática que la iglesia católica, como entidad que mantenía el orden social del país debía combatir y así mismo intentar ocultar. Sin embargo, debido al espíritu artístico y contestatario de una mujer como Débora estas nuevas circunstancias quedaron expuestas, debido a que ésta se convirtió en su principal inspiración y motivación para desarrollar su primera faceta como artista.

La sátira a la iglesia católica fue un componente predominante en la primera faceta de su obra, presenciar de primera mano el ferviente paganismo en Puerto Berrio sirvió como detonante para manifestar su interés en estos temas, mismo interés que ya se le había despertado desde su adolescencia con la fuga de una religiosa del colegio en el que estudiaba; esta fuente de inspiración le sirvió para referirse a la iglesia desde el pecado de sus mismos dirigentes como lo hizo con pinturas en las que ilustra a monjas huyendo o queriendo huir de conventos en sus ansias por explorar el deseo sexual, para lo cual, el estudio del desnudo fue una herramienta fundamental en la expresividad del concepto que la artista pretendía transmitir. En su estadía en dicha zona, el boceto que antecedió la creación de *El Placer* demostró el papel fundamental que jugaba la iglesia católica dentro del desarrollo de su primera temática en la expresión pagana. A través del acto inmoral representado en el dibujo con la figura del clérigo junto a una prostituta, la artista situó a la institución católica como parte del problema que la entidad misma combatía.

Esta investigación también permitió comprender el desarrollo estético que sufrió la obra de la artista, comenzó sus estudios con el pintor académico Eladio Vélez de quien aprendió la técnica del retrato, años más tarde hizo parte del grupo de alumnas de Pedro Nel Gómez, en quien encontró un estilo moderno y revolucionario que la cautivó, además de ser quien la impulsó a estudiar el desnudo. La acuarela fue la técnica pictórica de su preferencia con ambos maestros la trabajó y la usó en la mayor parte de su producción artística, especialmente entre las décadas de 1930 y 1940. El estilo en la pintura de Arango rápidamente comenzó a manifestarse, expandió el formato común de la acuarela, y a través de sus exploraciones su obra fue migrando hacia el expresionismo, “y creaba un estilo conscientemente original que le permitía expresar la densidad y complejidad del contenido humano que se proponía representar” (Fajardo, 2012, pp. 36-37). La simplificación de

las formas, el figurativismo, el feísmo, la desproporción, además, el uso de colores saturados y vibrantes le permitieron cultivar un estilo propio sin antecedentes en la plástica del país.

Las características paganas que la artista le imprimió al dibujo previo a *El Placer* fueron indispensables para generar la interpretación de la acuarela, es imposible comprender el significado intrínseco de ésta sino se hace primeramente un profundo análisis del boceto, las características conceptuales más relevantes de esta obra en conjunto, se fundamentan en el boceto, éste no depende de la acuarela para demostrar el accionar simbólico en el lenguaje artístico de la pintora, la acuarela por su parte esta desprovista de objetividad cuando no se conoce su previo dibujo.

Diferentes circunstancias del momento de la creación de la acuarela, conllevaron a que ésta no siguiera con fiel exactitud lo que fue el dibujo concebido en Puerto Berrio, como se analizó en el desarrollo de la investigación, probablemente algunos factores con los que se encontró la artista al regresar a Medellín como los numerosos ataques de censura por parte de la iglesia provocados por el descontento con sus desnudos, de la política, por parte del partido conservador y de su representante Laureano Gómez y de la oposición para pintar libremente los temas de su preferencia por parte de uno de sus hermanos; probablemente fueron las causas de las notorias diferencias entre ambas imágenes.

Este resultado deja en evidencia la necesidad de no solo conocer la obra final de un artista, pues en sus bocetos se puede hallar resultados que permitan enriquecer la interpretación de la obra final, en este caso particular, el trabajo de la maestra muestra la importancia por comprender su mirada impregnada de simbolismo y realismo codificada a través de un lenguaje cargado de expresividad que evidenció no solo en la pintura sino también a través del dibujo.

En el boceto y la acuarela *El Placer* se encuentra la prefiguración del desarrollo artístico por el que se haría tan reconocida la obra de Débora, concebidos en una etapa temprana de su producción, éstos logran dar testimonio de la mirada crítica de la artista, en un contexto lleno de arbitrariedades, injusticias y falsedades la pintura de Débora fue la voz para hablar de lo oculto y el medio para eliminar las máscaras sociales. La obra de Débora no solo fue pintura, sino que fue actitud, su espíritu revolucionario, su empatía y su profunda sensibilidad con el mundo que le rodeaba se manifestó a través de pinceladas de guerra y combate, de expresividad y realismo, que plasmaron con fuerte sinceridad la verdad que muchos se negaban aceptar.

El objeto de estudio de esta investigación fue tan solo una ventana de las muchas que hace falta por abrir para comprender los procesos que hicieron parte de la vida de una artista tan contradictoria y paradójica como lo fue Débora Arango, su consolidación como artista fue el resultado de los múltiples acontecimientos que prevalecieron en ella, su obra es archivo y testimonio vivo que permite hacer lectura de la historia del país desde su percepción sensitiva y crítica, Giraldo (2012) expresa esa importancia de la siguiente manera:

No deja de ser sorprendente que la mejor narración realizada por el arte colombiano y la mejor codificación en símbolos gráficos de su historia social y política proviniera de dos figuras “menores”, de dos artistas “sin atributos”, como Débora Arango y el caricaturista Ricardo Rendón (1894-1931) (p. 57).

Débora Arango ha sido una de las artistas más importantes dentro de la historia de Colombia su obra es el legado de la búsqueda de una mujer por la verdad y por la emancipación autónoma del artista. Actualmente su creación es un icono y lo seguirá siendo, pero en su momento fue rechazada y menospreciada, sin embargo, a pesar de contar con tanto reconocimiento, aun hace falta continuar investigando a la artista para solventar algunos vacíos de su vida y obra que son

necesarios conocer y completar, para lograr acercarnos a la sensibilidad de una mujer tan excepcional como lo fue Débora Arango Pérez.

Bibliografía

- Acosta, A y Echeverry, N. (2003). Análisis de dos obras de Débora Arango en las que expresa su lectura de la violencia en Colombia de 1948 a 1956. [Universidad de la Sabana]. <https://intellectum.unisabana.edu.co/handle/10818/4431>
- Aguilar, M. (2002). Un recuento biográfico. En Sociales. Débora Arango llega hoy. (pp. 138-163) Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Arias, R. (2017). Historia de Colombia Contemporánea. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/191920/1
- Ballester Buigues, I. (2018). Desobedientes: creando empoderamiento a través del arte y del feminismo (s). Revista Académica Estesis, 3(3), 42–51. <https://doi.org/10.37127/25393995.19>
- Bedoya, M. (2014). De narrativas y estéticas en pugna: la degeneración artística en la obra de Débora Arango como antídoto contra la herencia de la regeneración política en Colombia (1940-1950). En Revista Estudiantes de Ciencia Política. (4), pp. 59-74.
- Campuzano, R. (2018). Puerto Berrío durante el auge de la navegación a vapor. Repertorio Histórico De La Academia Antioqueña De Historia, 112(191), 49-72. <http://academiaantioquenadehistoria.org/revista/index.php/repertoriohistorico/article/view/67>
- Correa, J. (2009). De Puerto Berrío a La Quiebra: El Ferrocarril de Antioquia y los empresarios nacionales y extranjeros. Colegio de Estudios Superiores de Administracin, CESA. Colombia.

- Costa, J. (2003). Semiótica gráfica. En F.Navia (Ed.), Diseñar para los ojos (pp. 49–81). Grupo Editorial Design. <https://es.slideshare.net/jrosario1/diseñar-para-los-ojos-joan-costa>
- De la Torre, G. et ál. (2011). Teoría fundamentada o grounded theory. Universidad Autónoma de Madrid. <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2016/01/Teoriafundamentada.-Una-sintesis.-pdf.pdf>
- Fajardo Hill, C. (2012). “El arte nada tiene que ver con la moral”. En Sociales Débora Arango llega hoy (pp. 30-41). Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Giraldo, E. (2012). “Débora Arango todos los géneros, el género”. En Sociales Débora Arango llega hoy. (pp. 52-61). Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Glaser, B. & Strauss A. (1967). The Discovery of grounded Theory: Strategies for qualitative research. AldineTransaction. http://www.sxf.uevora.pt/wp-content/uploads/2013/03/Glaser_1967.pdf
- Gómez, P. y Sierra A. (1996). Débora Arango: lo estético y político del contexto. En Débora Arango, exposición retrospectiva (pp. 11-46). Banco de la República.
- González Niño, A. (2017). Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad [tesis de maestría, Universidad Jorge Tadeo Lozano]. <http://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/2695>
- González, B. (1996). Reacondicionamiento crítico de Débora Arango. En Débora Arango, exposición retrospectiva (pp. 47-74). Banco de la República.
- Jemio, K. (2006). Débora Arango. La transgresora de los signos de 1939. (1907-2005). Revista Lasallista de Investigación, 3(2), 62-73.
- Londoño Vélez, S. (1985). Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango. Boletín Cultural y Bibliográfico, 22(04), pp. 1-16.

Londoño Vélez, S. (1995). El arte como denuncia social. En Historia de la pintura y el grabado en Antioquia. (187-227). Editorial Universidad de Antioquia.

Londoño Vélez, S. (1997). Débora Arango, la más importante y polémica Pintora colombiana. En Nómadas. (6). <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105118999011.pdf>

Londoño Vélez, S. (1997). Débora Arango: vida de pintora. Ministerio de Cultura, República de Colombia.

Zapata, J., Chacón, C. y Castaño, C. (s. f.). La consentida es La Procesión. <https://museodeantioquia.co/sitio/exposicion/la-consentida/#/la-procesion/>