

Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia

Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes

2014

Débora Arango,  
un fracaso nada original

SEUDÓNIMO:

LUCRECIO GREENBLATT

*1 - Texto largo*

Una de las posibles historias de la pintura Occidental comienza en Grecia con los trazos de una mujer enamorada. Cuenta Plinio el Viejo (24-79) en su Historia Natural que la joven hija del alfarero Butades de Sición intentando retener la imagen de su amante inauguraría, valiéndose de una sencilla técnica que consiste en delinear la sombra de un modelo sobre la pared, la *primera etapa de la pintura*. Y aunque Plinio aseguró que en los orígenes de la pintura se pasea la mano de una mujer, las incursiones femeninas en ese territorio estarían fuertemente restringidas durante los siglos a venir. Si bien es cierto que son pocas las mujeres que han sobresalido en la historia del arte, no debemos olvidar un hecho clave: casi hasta nuestros días pintoras y escultoras, enfrentaron grandes dificultades para consagrarse a la vida artística. Esta es una de las razones por las que al estudiar la obra de una artista nos encontramos a menudo ante la imposibilidad de encarar su obra sin fijarnos en el contexto. Podemos decir, entonces, que la relación entre la obra de arte como objeto físico y todo aquello que la contextualiza es pertinente para su estudio en abundantes casos y para ambos sexos. Los ejemplos de marginación, rechazo y olvido no son nada excepcionales entre las mujeres artistas.

En el caso de la colombiana Débora Arango (Medellín, 1907-2005) es abundante el repertorio de anécdotas que parecieran justificar su marginación del campo del arte. Aunque se trata de una artista relevante en la pintura colombiana, e incluso latinoamericana, gracias sobre todo a su importante aporte en el campo del desnudo femenino, hasta el día de hoy su obra continúa dividiendo la opinión del público y de los críticos. La suya es la historia de lo que pudiendo haber sido nunca fue. La historia de una mujer que sin pretenderlo desafió a la sociedad de su tiempo y subvirtió los valores tradicionales de la pintura colombiana. Su obra, transgresora y comprometida, desató en el

momento de sus aparición polémicas y rechazos, pero también creo un hito, un punto de partida para las mujeres artistas. Mi intención no es la de reivindicar el valor de Débora Arango. Su obra es la única capaz de hacerlo (o de condenarla). En este ensayo tan solo pretendo compartir mi asombro: Lo que pudo haber sido el más grande de los éxitos se convirtió, sin embargo, en la historia de un fracaso.

### **CON TU PERMISO, PAPÁ**

En la biografía de las mujeres artistas, al menos hasta comienzos del siglo XX, es bastante frecuente encontrar que el padre es el primer maestro, y, en todo caso, el facilitador de la carrera artística de la hija, pues es él quien concede las “licencias” necesarias y el soporte económico para que la joven pueda ejercer su arte. A partir del siglo XX, cuando la mujer artista, especialmente la europea, ha ganado cierta autonomía, empiezan a ser aún más frecuentes los matrimonios entre pintores, lo que de alguna manera garantiza a la mujer su propia permanencia en el oficio<sup>1</sup>.

Como era de esperarse en una sociedad patriarcal como la colombiana el padre es un personaje fundamental en la historia de Débora Arango. Sin su autorización y patrocinio la joven pintora no habría podido desarrollar su vocación. Sin embargo, su condición de mujer

---

<sup>1</sup> Desde el siglo XVI abundan los ejemplos de mujeres que pintaron gracias al auspicio del padre o el esposo. Sofonisba Aguiusola (1532-1625), Lavinia Fontana (1552-1614). Marietta Robusti (1554-1590), Elisabetta Sirani (1638-1665), Angelica Kauffmann (1741-1807), Gabrielle Münter (1877-1962), Frida Kahlo (1907-1954).

artista y el apoyo del padre no la exonerarían de cumplir con sus deberes de hija y mujer soltera.

Arango descubre su vocación en la adolescencia cuando recibe sus primeras clases de pintura de una religiosa en el colegio María Auxiliadora de Medellín. Ahí Arango toma clases de culinaria, costura, manualidades y, durante el último año, de pintura y dibujo. En 1932 Eladio Vélez (1867-1967), reputado pintor, la admite como alumna en clases particulares. Un año más tarde ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Medellín. En aquella época en Bellas Artes las clases se impartían en salas separadas para hombres y mujeres. Y mientras los hombres podían pintar del natural, a las mujeres se les enseñaba retrato y bodegón, dos géneros tratados tradicionalmente como femeninos y menores en la pintura. La situación no era muy diferente en Europa, donde tan solo algunas décadas atrás se había discutido ardientemente la pertinencia o impertinencia de la admisión de las mujeres en las escuelas de bellas artes. Dentro de las propias academias europeas [a finales del siglo XIX] *se argumentaba que si las mujeres entraban en las aulas no habría espacio para todos y que su llegada alteraría el comportamiento de sus compañeros, lo que repercutiría negativamente en su rendimiento. No sólo se pensaba que el estudio —en este caso artístico— disminuía la feminidad, sino que además, la contemplación de los modelos desnudos excitaba las pasiones —pasiones por otra parte incontrolables—, perturbaba la sexualidad femenina y corrompía las buenas costumbres sociales*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Cf. Alejandra Val Cubero; *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI-XIX”*. Pintura, mujer, sociedad, . 257.

Este dato no es de poca importancia si consideramos lo que la crítica norteamericana Linda Nochlin llama *La cuestión del desnudo*. Para Nochlin el éxito o el fracaso del artista no radica en el genio individual, sino en lo que las instituciones sociales prohíben o fomentan en los diferentes grupos de individuos. Así, por ejemplo, la limitación histórica de las artistas mujeres de acceder a un modelo desnudo hizo con que estuvieran imposibilitadas para desarrollar la grandeza de la llamada Pintura Histórica, género considerado hasta finales del siglo XIX como la máxima categoría del arte. Recuerda la misma Nochlin que durante el siglo XIX los defensores de la pintura tradicional argumentaron que no podía haber pintura de grandeza con cuerpos vestidos, *ya que el vestuario obstruía, inevitablemente, tanto la universalidad temporal como la idealización clásica requerida por el gran arte.*

En Europa la presencia de modelos desnudos disponibles para los artistas varones en las academias fue bastante tardía. Estocolmo (1839), Berlín (1875), Nápoles (1870), Londres (1875). Pero más tardía y polémica fue la admisión de mujeres y posteriormente su participación en las clases de dibujo de desnudo. Este “privilegio” sólo se les concedió a principios del siglo XX, pero en las primeras décadas el modelo, o la modelo, debía estar parcialmente vestido ante las pintoras. Como vemos la fascinación de Débora Arango hacia el desnudo se corresponde también a un momento de apertura experimentado por las mujeres artistas en otros ámbitos muy distintos al colombiano.

En 1935 Arango abandona Bellas Artes y se encuentra con la obra y la persona del maestro

---

Pedro Nel Gómez (1899-1984), pintor que recién regresaba a Colombia después de una etapa formativa en Italia. Los frescos de Nel Gómez le revelaron a Arango algo que hasta entonces ella desconocía: *una concepción modernista, revolucionaria, del arte destinado a interpretar el anhelo de las masas*<sup>3</sup>. Es así como siendo su alumna surgen dos de las vertientes más importantes en su obra: el desnudo y la sátira social. Las clases que recibía Arango se interrumpieron un año más tarde por decisión del pintor.



Débora Arango. El profesor (Pedro Nel Gómez).



Débora Arango. Retrato de Eladio

Cuando en 1947, otra vez con el consentimiento paterno, Arango decide iniciarse en el estudio del mural y le pide a sus antiguos maestros, Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, las recomendaciones que le exigía la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México. Ambos se niegan a recomendarla. Aun así la pintora decide viajar con sus cuadros

---

<sup>3</sup> Cf. *Paganismo, denuncia y Sátira en Débora Arango*, Santiago Londoño, Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 4. Volumen XXII, Bogotá, 1985.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm>

como única carta de recomendación. En México la recibe el maestro Federico Cantú quien le ofrece una beca. En Bellas Artes estudia la técnica del fresco con Antonio María Ruíz y conoce las obra de los grandes muralistas: Orozco, Rivera y Siqueiros. En aquel país el ambiente artístico, liberal y abierto, es completamente distinto al colombiano y Débora se sorprende al percatarse de que su obra es tratada con respeto<sup>4</sup>. Al año siguiente de su llegada a México, y antes de que pudiera concluir sus estudios de mural, su padre enferma gravemente y ella se siente obligada a regresar a la casa paterna para cumplir, cómo no, con sus deberes de hija. Los padecimientos de Castor Arango se prolongan por 17 años. Durante este tiempo Débora Arango desaparece casi por completo de la vida pública y relega su pintura a un segundo plano. Nunca sabremos cuál habría sido el destino de la obra de Arango de haber permanecido en México, un ambiente menos pacato y conservador, más abierto a nuevas propuestas estilísticas.

A pesar de su empeño en realizar murales, en Colombia se le niegan espacios. Unos años después de su regreso pinta en Medellín su único mural público: una representación alegórica del cultivo del fique en el vestíbulo de la Fábrica Nacional de Empaques propiedad de su cuñado Jaime Londoño, hoy perteneciente a los almacenes Éxito. Otros dos murales, posiblemente ensayos para el público, se conservan en el garaje de Casa Blanca, antigua casa de vacaciones en Envigado y desde 1945 residencia permanente de la familia Arango Vélez.

---

<sup>4</sup> *Me extrañó que tan grandes pintores allí (México) me recibieran tan bien. Vieron mis cuadros, con ellos me llegaron a apreciar, porque da el caso de que no pude llevar ninguna recomendación de aquí. Ninguno de mis profesores quiso recomendarme, eran un poco egoístas. Y esos certificados me los exigían en México si quería entrar al estudio del mural. Eladio Vélez se negó porque dijo no conocer mis trabajos y Pedro Nel Gómez cada vez se volvió más egoísta conmigo, no quiso recomendarme.* Declaración Tomada del periódico El Señorial de Envigado, Junio de 1985. Publicado después en la Revista Vía Pública Año 3 Número 11. 1992.



Débora Arango. Autorretrato con mi padre (1950)

Parece bastante significativo que el único autorretrato de Débora Arango sea aquel titulado “Autorretrato con mi padre”. Se trata de un óleo sobre lienzo pintado tan solo dos años después de su regreso de México. Varios detalles llaman la atención en el cuadro. El primero de ellos es el evidente protagonismo del padre, cuya figura ocupa la casi totalidad del lienzo en contraste con la figura de la artista representada en la esquina inferior izquierda y ocupando una sexta parte de la superficie total de la tela. El padre, que está vestido con ropa de dormir, como corresponde a su papel de enfermo confinado a la casa, le da la cara al espectador ofreciéndole una mirada ensimismada, mientras ella, representada desnuda (o vestida de color carne, que viene siendo lo mismo), se arrodilla frente a su silla y recuesta la cabeza sobre su regazo. Al ocultar el rostro —en gran parte con las manos del



propio padre— Arango anula su propia identidad, auto-infringiéndose un aura infantil e inmadura. La imagen denota una total sumisión y no está exenta de cierta carga sexual. El autorretrato bien podría representar un Complejo de Electra no superado en una mujer adulta. Por entonces la artista contaba con 43 años de edad.

## **TODO FRACASO TIENE UN CONTEXTO**

Por mas distanciamiento que queramos imponer entre el artista, su obra y su tiempo, lo cierto que es que el arte no se puede concebir como un ejercicio autónomo, desligado del exterior y su compleja tela de contextos. Lo político, lo religioso, el concepto estético predominante, el ambiente socio-económico, son apenas algunos de los aspectos de la realidad que terminan por ejercer influencia —aún cuando el campo artístico cuente con una relativa autonomía y su historia sea también una historia de desafíos y rupturas. Lo innegable es que las intencionalidades de una época, los intereses y valores de ciertos grupos sociales, influyen notablemente en la relación del artista con el público, y más concretamente en la recepción de su obra.

A principios del siglo XX Medellín era una ciudad de 60.000 habitantes en un acelerado proceso de modernización. Según Jorge Orlando Melo entre 1880 y 1930 la ciudad *vivió un periodo de cambio que hoy percibimos como concentrado y rápido*<sup>5</sup>. Cuando Débora Arango inició sus estudios secundarios con las Hermanas Salesianas en 1920, esa institución, pionera en la educación femenina colombiana, tan solo se había fundado cinco años antes.

---

<sup>5</sup> Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización. Ponencia de Jorge Orlando Melo.

Tradicionalmente la mujer colombiana era educada para ser esposa y madre. Eventualmente podía dedicarse a algún tipo de arte siempre y cuando lo hiciera en sus llamados “tiempos libres”. Una mujer podía pintar, no se veía mal e incluso era deseable como parte de sus atributos femeninos, pero bajo ninguna circunstancia podía dedicarse de manera exclusiva a la pintura. Había un consenso general al respecto. No estaba bien visto que una mujer sobresaliera en algo distinto a la prudencia, los buenos modales, el cuidado de la casa o la crianza de los hijos.

Antes de 1930 en Medellín existían tan sólo dos establecimientos educativos públicos a los que tenían acceso las mujeres: La Escuela Normal de Instructoras del Estado de Antioquia y el Colegio Central de Señoritas. Sin embargo la educación que recibían hombres y mujeres era completamente opuesta. Mientras los varones se instruían en las materias científicas y humanísticas, las mujeres aprendían *todos los ramos de la economía doméstica, desde el arte culinario y la contabilidad familiar, hasta la modistería, la sombrerería, la horticultura y la jardinería*<sup>6</sup>. Además es importante anotar que solo hasta 1933 la mujer tuvo derecho al título de bachiller<sup>7</sup>. Las colombianas que terminaban sus estudios recibían hasta entonces un certificado de asistencia que no les permitía el acceso a la universidad. En estas circunstancias no es extraño que Débora Arango hubiera decidido interrumpir sus estudios secundarios en 1923 a la edad de 16 años.

En este mismo periodo el desarrollo socio-económico de Medellín y una clase media en ascenso, que necesitaba sentirse segura en sociedad, hizo que se popularizaran los manuales

---

<sup>6</sup> García, Julio César; *Historia de la educación pública en Antioquia*. Universidad de Antioquia, Medellín, 1962 (segunda edición), Pag. 81-82.

<sup>7</sup> Decreto presidencial 227, del 2 de febrero de 1933, por el que se estableció el bachillerato femenino.

de comportamiento y buenas costumbres. En Colombia, al igual que en otros países de América Latina, se impuso como modelo de comportamiento el popular *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1858) del venezolano Manuel Antonio Carreño Muñoz. En lo que se refiere a las mujeres Carreño nos dice lo que por entonces se consideraba inherente al comportamiento femenino. Por ejemplo, en el capítulo titulado “Modo de conducirse en la casa” escribió: *Tiene el método, en la mujer, gran importancia, por las funciones especiales de su destino en la existencia. Tenga, pues, método en el gobierno de su casa, en los negocios domésticos, en la inversión del dinero y en la educación de sus hijos*. El rol tradicional de la mujer se había quedado paralizado durante siglos.

Según la filósofa Prudence Allen, esta minusvaloración de la mujer se debió en gran medida al triunfo de la teorías aristotélicas en Europa a partir del siglo XIII. Desde entonces los hombres son claramente percibidos como superiores a las mujeres. El redescubrimiento de Aristóteles a finales de la Edad Media y la lectura obligatoria de sus obras en la universidad de París desde 1255, hizo con que la diferencia entre sexos adquiriera un peso determinante entre los artistas.

La influencia del manual de Carreño en los modelos de comportamiento de la sociedad colombiana no debe subestimarse pues se trataba de un texto ampliamente leído, aceptado e incluso estudiado. Las clases de Urbanidad eran impartidas en todos los niveles de la enseñanza pública y privada desde la escuela primaria hasta la universidad y se consideraban parte integral de una “correcta educación”.

Lo que Carreño llama, refiriéndose a la mujer, *funciones especiales de su destino en la*

*existencia*, no es más que el reflejo de una sociedad patriarcal en la que ella es sometida durante toda su vida a la autoridad y dominio de los varones. En este modelo de sociedad la joven pasa de la tutela del padre a la tutela del marido. En el caso de las que optan por la vida religiosa, la realidad no es muy distinta. Antes del convento la muchacha está sometida a la autoridad del padre y al ingresar a la vida religiosa se somete sin vacilaciones a la Iglesia y finalmente a Dios, el Padre Eterno. Curiosamente la primera modelo que Arango pinta desnuda es precisamente una mujer que ha decidido tomar los hábitos religiosos. En 1937, mientras Arango toma clases de pintura junto a otras mujeres, Pedro Nel Gómez las reta a cambiar de temas: *no más paisajes y flores, ahora pasen al desnudo*, les dice. El entusiasmo con el que Arango acata la propuesta de su mentor le vale de inmediato la censura de amigas y colegas. Sin embargo, en el grupo de colegas hubo una que reaccionó distinto. Se llamaba Luz Hernández. *Débora*, le dijo, *yo quiero que me pintes antes de irme de monja*. Y así fue, la amiga se desnudó y posó para ella.



Débora Arango. Desnudo (Luz Hernández). c 1937.

El primer triunfo y la más grande de las derrotas de Débora Arango ocurren en 1939 en una exposición de artistas profesionales organizada por el Club Unión de Medellín. Las crónicas de la época cuentan que al evento fueron admitidos 14 autores con 74 obras. Entre los pintores más destacados se encontraban Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970) y Eladio Vélez (1897-1967), su antiguo maestro. En esa ocasión Arango presentó cuatro obras a concurso, dos de ellas desnudos: “La Amiga” y “Catarina de la Rosa”. Un hecho sin precedentes en nuestro país.

Tras mucho deliberar, el primer premio sería otorgado a Débora por su obra “Hermanas de la Caridad”. Lo que en principio parecía un fallo sin discusión pronto se convirtió en polémica. La prensa conservadora, que representaba el pensamiento y la moral de la mayor

parte del país, no le perdonaba la osadía de haber desnudado el cuerpo de la mujer colombiana, hasta ese momento tan púdicamente retratado. Entre los pintores tampoco fue bien recibida la decisión de los jurados. Curiosamente uno de los participantes que se atrevió a imputar el fallo fue su propio maestro: Eladio Vélez. A partir de entonces surgen detractores de la artista que la acusan de inmoral e incluso de antiestética. Del episodio nos queda un generoso archivo de notas de prensa, además del testimonio de la misma pintora una y otra vez interrogada al respecto.



Debora Arango. La amiga. c 1938. Acuarela/60 x 144 cm.

Débora Arango siempre fue enfática al negar el erotismo en su obra. Y es natural, puesto que su visión era la de una mujer que representa a otra mujer no como objeto de deseo sino como un ser natural. En ese aspecto su visión era la del expresionismo, movimiento al que se sentía próxima: yo represento el cuerpo como un paisaje de carne, dijo en varias ocasiones.

Para la moral burguesa de aquellos días, los desnudos atentaban contra la integridad del alma femenina, ya que podían “dañar su sistema nervioso”. La mujer que estudiaba, hacía deporte, montaba caballo con las piernas abiertas y no sentada con las piernas hacia un lado, manejaba carro (Débora Arango fue una de las primeras mujeres en Medellín que montaron caballo en la misma postura de los hombres y una de las cuatro primeras en tener licencia de conducir), la mujer que salía sola de casa, leía o bailaba, era vista como antinatural. Que una mujer se atreviera a pintar a otra desnuda ni siquiera estaba contemplado dentro de las posibilidades de la época. Hasta este momento ninguna artista colombiana lo había hecho. A nivel internacional el panorama no era muy distinto.

Según la historiadora de arte W. Chadwick, Suzanne Valadon (Francia, 1865-1938) y Paula Modersohn-Becker (Alemania, 1876-1907) fueron las dos primeras artistas mujeres que dedicaron una parte importante de su obra a la realización del desnudo femenino.

El caso de Susanne Valadon desde el punto de vista temático, no biográfico, es quizás el más afín a Débora Arango. Valadon no contó con ninguna formación artística formal. Aprendió a pintar mientras modelaba para grandes pintores de su época, entre otros Renoir y Puvis de Chavannes. No pertenecía a las clases altas de la sociedad y fue esto sumado a su papel de modelo lo que, según críticos como Patricia Mathews, le dio algunas de las ventajas que le permitieron encarar el dibujo del cuerpo desnudo con naturalidad. Recordemos que en el siglo XIX el sentimiento de clase estaba vivamente marcado en la sociedad. Muy diferente fue la representación más púdica del cuerpo en artistas mujeres pertenecientes a las clases ricas y conservadoras como Berthe Morisot (Francia, 1841-1895)

o Mary Cassat (USA, 1844-1926). Valadon no solo pintó desnudos, sino que se atrevió a retratar escenas de la clase trabajadora lo que implicaba mostrar un tipo de feminidad y sexualidad inherente a la clase social.

Son pocas las pintoras españolas que trataron en el siglo XIX el tema del desnudo en España. Mencionaré dos de los pocos ejemplos conocidos. Margarita Arosa, autora de un desnudo femenino presentado en la Exposición Nacional de 1887 y Aurelia Navarro, quien presentó un desnudo en el mismo evento en 1908<sup>8</sup>. En Latinoamérica, dada la escases de ejemplos en el siglo XIX, mencionaré el caso de la escultora argentina Lola Mora (1866-1936). Esta artista plástica se formó en Italia. A su regreso a Argentina, el gobierno le encarga varias obras públicas, entre ellas una fuente que debía erguirse en centro de Buenos Aires. La artista representa un sensual nacimiento de Venus rodeada de esbeltos tritones. Casi de inmediato surgen críticas adversas que cuestionan la moralidad de la artista y la fuente es retirada.

Ya en el siglo XX otras contemporáneas de Arango que también abordaron el desnudo son hoy más conocidas y valoradas en el panorama internacional. Y, exceptuando el caso de la brasileña Anita Malfatti, las resistencias frente a sus obras también fueron menores. Para comprender mejor a Débora Arango, y en particular sus desnudos, vale la pena hacer un repaso, aunque breve, de algunas de las más destacadas artistas americanas de su época.

---

<sup>8</sup> Cf. Estrella de Diego; *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1986, tomo II, pág. 482.



Tarsila do Amaral (1886-1973) es la artista más representativa del primer Modernismo brasileño, y junto a Frida Kahlo, una de las pintoras latinoamericanas más valoradas en el mundo. Su pintura sigue los principales preceptos del Movimiento Modernista: rechazo a la tradición académica reinante y búsqueda de la creación de un arte con identidad nacional en oposición al europeo. El llamado Movimiento Atropofágico, piedra angular del Movimiento Modernista brasileño, se funda con un desnudo de Amaral: Abaporu (1928), palabra que en lengua tupí guaraní significa “hombre que come hombre”. La representación del cuerpo en Amaral se caracteriza por la marcada deformación de las proporciones y las formas.



Tarsila do Amaral. Antropofagia (1929)



Tarsila do Amaral. Abaporu (1928)

Anita Malfatti (1889-1964) fue en su época una de las pintoras más controvertidas de Brasil, considerada por algunos críticos como demasiado “rompedora”. Formó parte del “Grupo de los Cinco” junto a Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Menotti del Picchia. Este grupo, que reunió artistas plásticos y escritores, promulgaba la creación de un arte moderno genuinamente brasileño. Uno de los aspectos más interesantes

de su obra lo encontramos en la representación del cuerpo masculino desnudo. El crítico brasileño Monteiro Lobato, en una dura crítica a su primera exposición individual titulada *Paranoia y Mistificación* comparó su obra con los dibujos de los enfermos internos en los manicomios.



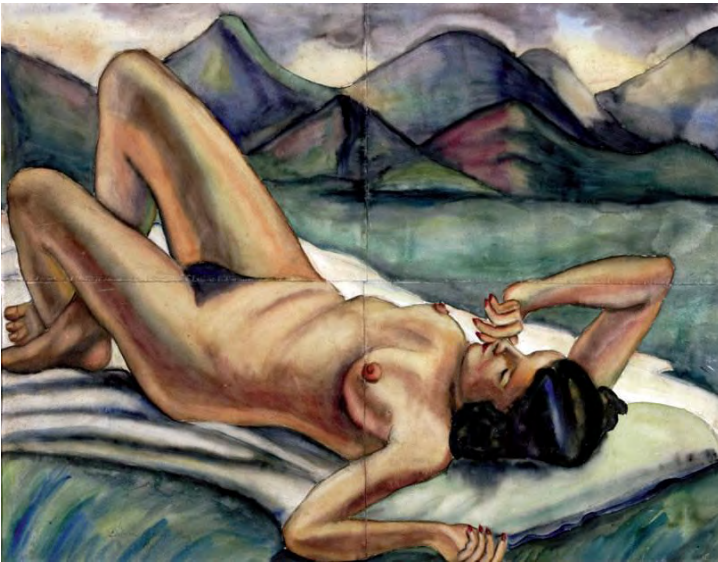
Anita Malfatti. Torso/Ritmo, c. 1915/ 1916



Anita Malfatti. India c. 1917

La Mexicana Frida Kahlo fue estrictamente contemporánea de Arango. Como la colombiana nació en 1907. En su obra pictórica, casi toda autobiográfica, retrató con obsesión los avatares de su propio cuerpo herido y los terribles dolores que padeció a causa de una enfermedad infantil y un accidente de tránsito en su más temprana juventud. Abundan en Kahlo los autorretratos en los que aparece desnuda o semidesnuda. Su iconografía ha llegado a convertirse en una de las más admiradas y reconocibles a nivel mundial. Murió en México en 1948.

En Norte América pintó por esos mismo años una bella serie de desnudos femeninos Georgia O'keeffe (1887-1986), estos desnudos serían posteriormente la base de sus sensuales representaciones del paisaje.



Débora Arango: *Montañas*.



Georgia O'Keeffe: *Las Montañas Nuevo México*.

En *Montañas*, uno de los cuadros más conocidos de Arango, observamos una mujer joven

colocada en formato de paisaje. Recostada boca arriba, tiene las rodillas dobladas. Su cuerpo, como las montañas, describe curvas de distintas alturas. La luz extinguiéndose, apenas visible entre los picos de las montañas, le confiere a su piel blanca una tonalidad tostada. El ambiente del cuadro es de ensoñación, recrea un mundo irreal, imaginario, onírico. La modelo no es una campesina, no pertenece al contexto, tres elementos nos lo indican: las uñas largas y barnizadas con un elegante rojo; el cabello peinado a la moda de las mujeres de sociedad de la época; y la sábana blanca con almohada que le impiden el contacto directo del cuerpo con la tierra. Fijémonos en las esquinas inferiores de la acuarela. Allí el trazo cambia radicalmente. El suelo pasa de ser representado con un trazo diluido que nos da la impresión de terreno plano y lizo, a unas pinceladas enérgicas que en lugar de dar continuidad a lo plano resbalan insinuando una caída. La mujer pareciera estar al borde de una cama. La posición de los brazos, la mano derecha que se acerca a la boca, el brazo izquierda que cae hacia atrás, nos muestran a la protagonista en el momento de despertar. Ella regresa del sueño, se despereza, todavía no abre los ojos. El espectador es testigo de un instante precioso, a medio camino entre el sueño y la vigilia, las montañas están a punto de desaparecer, quizás al abrir los ojos incluso la modelo esté vestida.

Débora se sentía atraída hacia temas que no habían sido representados en la pintura colombiana: prostitutas, borrachos, peleas callejeras, incluso se conserva un boceto titulado “Violación”. Las mujeres de Arango no suelen ser *bellas*, algunas incluso son ostensiblemente feas, gordas y mayores. Un excelente ejemplo, y quizás uno de sus cuadros más interesantes, es el titulado “Desnudo Contemporáneo”. En él Arango subvierte no sólo los cánones de la belleza y la técnica, como también los de la perspectiva, dejándonos a los

espectadores ante una imagen simplemente imposible. Una línea negra y gruesa define los contornos de la figura. La mujer está recostada boca abajo, su cuerpo, es completamente deforme y asimétrico. La posición de espaldas oculta la identidad de la modelo. Desde luego en este cuadro se hace patente una de las principales características del arte moderno: la representación voluntaria y deliberada de una realidad deformada.



Pedro Nel Gómez: *Guiliana Scalaberni Frente al Espejo*.

Pierre Bonnard: *El Aseo*.



Débora Arango: *Desnudo Contemporáneo*

En el ámbito nacional, si comparamos, por ejemplo, “Desnudo Contemporáneo”, con “Guiliana Scalaberni frente al espejo”, otro desnudo pintado en los años cuarentas por Pedro Nel Gómez, no podemos dejar de notar el peso de la academia en Gómez, frente a la libertad de expresión en Arango. Yo creo que esto se debe a que Arango no sentía necesidad de demostrar sus dotes de dibujante, en cambio Gómez se distinguió por su impecable manejo de la figura y la técnica. Bastante a fin al cuadro del colombiano es aquel titulado “El Aseo” (1907) de Bonnard. Las similitudes tanto en la ejecución como en el tema son notorias.

Algo parecido ocurre cuando comparamos las maternidades de Débora Arango con las de Pedro Nel Gómez. Mientras el pintor resalta el lado dulce y enternecedor de la maternidad través de su impecable factura, la pintora se decanta por figuras chocantes, representadas

con trazos enérgicos, que denuncian la violencia del parto y la indiferencia de la sociedad<sup>9</sup>. Vale la pena resaltar aquí que el mayor aporte de Nel Gómez al arte colombiano lo hizo en su faceta de muralista, campo en el que fue censurado.<sup>10</sup>En “Desnudo contemporáneo” se hace patente una de las principales características del arte moderno: la representación voluntaria y deliberada de una realidad deformada.



Débora Arango: *Madonna del silencio*.



Pedro Nel Gómez: *Maternidad*.

En 1997 el crítico y poeta colombiano, Álvaro Medina rebautizó a la generación de Débora

---

<sup>9</sup> *Madonna del silencio* fue pintado después de que Arango presenciara el parto sin asistencia médica de una mujer pobre en un albergue.

<sup>10</sup> En 1946, con el partido Conservador en el poder, se recrudeció la censura en Colombia. Cubrieron los murales que Pedro Nel Gómez pintó para la Alcaldía de Medellín so pretexto de su inmoralidad. Igual suerte corrieron los trabajos murales de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional y los paneles de Alipio Jaramillo en la Nacional.

Arango con el nombre de *La generación perdida*, pues, según él, una combinación de hechos desafortunados la relegó al ostracismo durante décadas. Y ante la inevitable pregunta de qué la llevó al olvido, Álvaro Medina no vacila en responder: *su búsqueda de cambio, en un país conservador, produjo un choque natural. Otra razón fue la crisis económica que les tocó vivir: el mercado de arte en Colombia casi no existía y a ellos les tocó debatirse entre vivir del arte o dedicarse a otras actividades. La tercera causa es política, en su mayoría era gente de izquierda con planteamientos políticos y sociales claros. En 1946, con el Partido Conservador en el poder, comenzaron a sufrir la censura. Y por último, hay que decirlo con objetividad, la crítica de arte Marta Traba los fustigó con ahínco, lo que hizo pensar que esta generación no valía nada”<sup>11</sup>*. Medina se refiere aquí al ensayo de Traba titulado “El Descompromiso de América Latina” en el que la crítica argentina arremete contra el movimiento muralista antioqueño encabezado por Nel Gómez, acusándolo de falta de *sensibilidad, buen gusto y capacidad creadora*. Es cierto que este movimiento se había gestado con veinte años de retraso con respecto a México y al resto de América Latina.

Griselda Pollock en su ensayo “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”. Insiste en el tema del desnudo como clave para comprender la producción de las mujeres artistas: *En los siglos XVIII y XIX las academias resistieron y restringieron activamente la participación femenina en el total de la producción del arte, mediante el mecanismo de negarle el estudio del desnudo.(...) La exclusión oficial de las mujeres del desnudo aseguró que no tuvieran manera de determinar el lenguaje del arte elevado o de*

---

<sup>11</sup> Diario El Tiempo, *Apareció la Generación Perdida*, sección Cultura y entretenimiento, Bogotá, 23 noviembre de 1997.



*hacer propias representaciones del mundo, para responder a la hegemonía de la clase o el sexo dominantes.* Por lo tanto la mujer estaba oficialmente relegada a la práctica del paisaje, el retrato y las naturalezas muertas, como mencioné anteriormente. Estos géneros gozaban de menor prestigio y se consideraba que para su práctica se necesitaba menor talento e habilidades intelectuales.

En el siglo XX, cuando la mujer tiene finalmente acceso al desnudo, los temas en la pintura han cambiado y la llamada pintura histórica o de historia carece de vigencia. Se podría decir que empezaba el apogeo del cuerpo que representa el cuerpo, sin más. Ya no son necesarias diosas griegas o mujeres bíblicas para justificar la desnudes, incluso empieza a ser normal la mención del nombre de la modelo en el título del cuadro.

Dice el crítico Arthur C. Danto en su libro “El abuso de la belleza” que: *Del siglo XVII hasta principios del siglo XX se dio por sentado que el arte debía poseer belleza. Tanto es así que la belleza habría figurado entre las primeras cosas que cualquiera nombraría en relación con Les Beaux-arts.* Entre las muchas críticas que se publicaron en los periódicos de la época, encuentro una que me parece bastante representativa del sentimiento de incomodidad que despertaron los desnudos de Arango. Esta crítica fue publicada en el periódico El Siglo de Bogotá el 15 de enero de 1943 bajo el título de “Las acuarelas infames”: *Pero los desnudos de doña Débora Arango no son artísticos, ni mucho menos. Están hechos ex profeso para representar las más viles de las pasiones lujuriosas. [...] Es la simple y llana verdad de una arte que se dedica, como los afiches cinematográficos, a halagar perturbadores instintos sexuales... en las acuarelas de la dibujante antioqueña, se ostenta un marcado sentido lujurioso y un sentimiento de subversión social, de los mejores*

*valores morales.*

Según Gombrich, *no existe mayor obstáculo para gozar de las grandes obras de arte que nuestra repugnancia a despojarnos de costumbres y prejuicios.* Y, además: *cuanto más frecuentemente hemos visto aparecer un tema en arte, tanto más seguros estamos de que tiene que representarse siempre de manera análoga.* Por lo tanto, condenar la obra de Arango era, por decirlo de algún modo, la forma natural de proceder. Lo contrario suponía el terrible esfuerzo de despojarse de *costumbres y prejuicios*, y, además, apreciar una obra de arte en apariencia incorrectamente dibujada. El reto para los contemporáneos de Débora Arango era enorme. ¿Cómo aceptar sin rechistar a una pintora que desenmascaraba la postura hipócrita de una sociedad que insistía en hacerse de la vista gorda ante temas como la prostitución? ¿Se trataba realmente de una mujer o era en realidad una mujer masculinizada como la llamaron en algunos periódicos? Y si a esta osadía de olvidarse de su propio sexo para pintar lo que le apetecía, le sumamos su desparpajo al renegar de las formas clásicas para encontrar una expresión personal, a veces incluso con formas grotescas ¿qué puede resultar de tanta osadía sino un rechazo?

## UN FRACASO NADA ORIGINAL

Como hemos visto a lo largo de este ensayo, la historia de Débora Arango poco tiene de singular. Si hacemos un repaso a la historia del arte colombiano no nos sorprenderá percatarnos de la ausencia, o poco significativa presencia, de las mujeres artistas<sup>12</sup>. Incluso la misma crítica de arte feminista habla del arte realizado por las mujeres como de una historia de excepciones. ¿Será ésta constante la historia de un fracaso? La pregunta fundamental la planteó Linda Nochlin en su ensayo “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”<sup>13</sup>. En este texto, considerado hoy como uno de los pilares de la crítica feminista de arte, Nochlin, intentando dar una respuesta, pone en tela de juicio los principales mitos de la creación masculina: el genio como una condición misteriosa e intemporal (Courbet, Lippi, Monet, Picasso), el niño prodigio que es descubierto por un maestro o mecenas (Giotto, Sansovino, Miguel Ángel, Goya) y por último, el artista varón que lo sacrifica todo: fortuna, familia, status, por desarrollar su “gran arte” (Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec). Desde luego, la autora reconoce que aunque pueden contener ciertos visos de realidad, en la actualidad ningún historiador de arte tomaría en serio estos mitos, pero advierte que ellos pueden llevar a perpetuar ideas falsas con respecto al artista y el genio. ¿Pueden las mujeres artistas ser geniales? es la pregunta

---

<sup>12</sup> *Las artistas plásticas colombianas siempre han ocupado un segundo lugar. Se trata de alumnas juiciosas, de hijas de grandes pintores como José María Espinosa (1796-1883), Ramón Torres Méndez (1809-1885), José Manuel Groot (1800-1878), o de descendientes de próceres de la Independencia como Antonio Ricaurte, Camilo Torres, Valerio Barriga, entre otros.* Tomado del catálogo “Débora Arango: Exposición retrospectiva. Reacondicionamiento crítico - Fuerzas y convergencias.”  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/refuerza.htm> Búsqueda realizada el 17 de octubre de 2013

que surge de inmediato. Para responderla Nochlin plantea una nueva pregunta que implica tanto a hombres como a mujeres: *¿Por qué no han existido grandes artistas en la aristocracia?* La respuesta es de nuevo un interrogante: *¿No será que las demandas y expectativas puestas sobre ambos, aristócratas y mujeres —la cantidad de tiempo dedicada necesariamente a las funciones sociales—, simplemente ocasionaba que la devoción total a la producción profesional estuviera fuera de discusión y fuera ciertamente impensable tanto para los varones de clase social alta como para las mujeres en general, en lugar de ser una cuestión de genio y talento?*

Lo que plantea Linda Nochlin, además de crítica, reputada artista plástica, es la posibilidad de que la dedicación exclusiva al arte juegue un papel preponderante en el desarrollo artístico del individuo. Sin duda, la carga de compromisos morales, sociales y familiares heredada por las mujeres en función de su género, les impidió durante demasiado tiempo una dedicación absoluta a cualquier ocupación fuera del restringido ámbito doméstico. Siendo así, las mujeres artistas habrían jugado con desventaja durante siglos frente a sus colegas varones. La tesis de Nochlin también es novedosa dentro de la crítica feminista porque ni plantea una reivindicación del genio femenino escarbando en la historia del arte para evocar ejemplos de mujeres artistas notables, ni se esfuerza por rehabilitar carreras interesantes y productivas, aunque modestas. Por el contrario, lo que ella pretende en su ensayo es encontrar respuestas al porqué no han existido *mujeres artistas extraordinarias, aunque ha habido muchas muy buenas e interesantes que no han sido apreciadas ni estudiadas lo suficiente*. El caso de Débora Arango encuadraría perfectamente dentro del pensamiento de Nochlin.

Otro punto de vista es el de Griselda Pollock: para ella no se trata solo de la exclusión de las mujeres de ciertos ámbitos y temas de la pintura. Menciona el caso de artistas varones que dedicaron buena parte de su obra a los “genero menores”, pero cuyo talento y grandeza nunca fue puesto en duda (Chardin, Joshua Reynolds). Por lo tanto, insiste Pollock, lo importante es el punto de vista desde el cual las mujeres son valoradas.

En diciembre de 2005, después de la muerte de Débora Arango, los medio recogieron reacciones de algunas de las más destacadas figuras colombianas del mundo del arte. Una de las declaraciones más citadas es la del crítico e historiador Germán Rubiano: *La obra de Débora Arango es especialmente significativa por su descarnada visión de la realidad colombiana en un momento en que los artistas estaban interesados en los problemas sociales del país, pero no de una forma tan critica ni incisiva como ella. Fue una expresionista que no era buena dibujante ni buena pintora, pero su carácter aguerrido y beligerante la salva.* Rubiano nunca fue un detractor de la obra de Arango, por el contrario a él le debemos una de las primeras retrospectivas de la artista así como varios, y lúcidos, ensayos en los que sale muy bien librada la pintora. En su ensayo *Arte Moderno en Colombia: De Comienzos de siglo a las Manifestaciones Más Recientes*, Rubiano afirma que a la Generación Nacionalista, grupo al que pertenece Débora Arango, le debemos la fundación del Arte Moderno en nuestro país. Y se detiene a poner de relieve: *los óleos y las acuarelas de Débora Arango —plenamente reivindicada después de su retrospectiva de 1984— en los que aborda algunos temas sociales y políticos que nadie en el país había presentado con tanta crudeza: figuras y escenas prostibularias, maternidades grotescas, monjas caricaturescas y retratos muy distorsionados de políticos conocidos.*

Pero ¿por qué afirma Rubiano que Arango no era ni buena dibujante ni buena pintora? Yo creo que el debate, que la afirmación del crítico abre, tiene que ver con la *intencionalidad* o la *no intencionalidad* en su obra. ¿Sus cuadros, acuarelas y dibujos fueron creados intencionalmente con características que los afean o desfiguran? O ¿Arango pintaba de esa manera tan extraña, a veces incluso grotesca, porque no era capaz de pintar de otra forma? ¿Pretendía lo bello y el resultado era poco satisfactorio? Durante la Edad Media no existía el problema de la intencionalidad: el pintor era un reproductor de la belleza divina y un productor como cualquier artesano. El Renacimiento planteó otro problema: *Cuando la obra se iguala al conocimiento y al juicio del pintor es un mal signo*. En el siglo XIX Goethe arrojaría una nueva luz sobre el tema: *Ninguna obra de genio puede ser liberada o mejorada de sus defectos*. Por lo tanto, el siglo XIX abrió, con esta nueva forma de pensamiento, la puerta a lo que hoy conocemos como Arte Moderno.

Podemos afirmar que la *intencionalidad* se expresa como un acercamiento a la meta. La *no intencionalidad* sería lo opuesto, pero no necesariamente en el sentido negativo, puesto que el resultado puede alejarse de lo propuesto para desembocar en otro superior al esperado. Ahora bien, juzgamos una obra de arte teniendo en cuenta estas dos preguntas: ¿fue la actividad lo suficientemente adecuada con respecto a la meta? O, por el contrario ¿fue la meta elegida lo suficientemente deseable, y de qué modo estaba la meta relacionada con las capacidades individuales del autor? Dejemos que sea la misma pintora quien nos responda a estas cuestiones: *Yo sentía algo que no acertaba a explicar. Quería no solo adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente un modelo o un tema cualquiera, sino que anhelaba también crear, combinar; soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada*

a la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica<sup>14</sup>. Estas palabras, además de autodefinirla como una pintora moderna, ilustran muy bien la intención de su estilo.

Pero ¿qué entendemos por arte moderno? Normalmente el término arte moderno se refiere a buena parte de la producción artística creada desde finales del siglo XIX hasta finales de los años setentas del pasado siglo XX. Se le considera una nueva forma de entender la estética, la teoría y la función del arte. La meta del artista deja de ser la imitación literal de la naturaleza para centrarse en nuevas interpretaciones y puntos de vista, a menudo experimentando con materiales y formas abstractas. Se rompe con las formas clásicas propias de los estudios académicos privilegiando la expresión libre.

El aislamiento, el rechazo moral, las acusaciones y el silencio que rodeo la obra de Débora Arango durante la mayor parte de su carrera hizo que se interrumpiera *la visión crítica contemporánea sobre su obra, en particular entre los decenios del cincuenta y setenta: su pintura habría empalmado perfectamente con la figuración expresionista o interiorista de 1960, habría podido inspirar los movimientos de arte político entre 1965 y 1975 y, sin embargo, fue necesario llegar al neo-expresionismo, que tendió un puente entre el expresionismo alemán de las primeras décadas del siglo y el arte de 1980, para que Débora pudiera ser sentida y apreciada.*<sup>15</sup>

Uno de los obstáculos que sigue afrontando la difusión de la obra de Arango es el de su

---

<sup>14</sup> Citado en: *Paganismo, denuncia y Sátira en Débora Arango*, Santiago Londoño, Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 4. Volumen XXII, Bogotá, 1985. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm>. Búsqueda realizada el 11 de junio de 2012

<sup>15</sup> Tomado del catálogo “Débora Arango: Exposición retrospectiva. Reacondicionamiento crítico - Fuerzas y convergencias.” <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/refuerza.htm> Búsqueda realizada el 17 de octubre de 2013

difusión. Es notable la ausencia de sus cuadros en colecciones privadas o públicas de Colombia o el exterior. Su aparición en exposiciones internacionales ha sido discreta. En vida vendió poco o nada. Nunca le interesó. La única colección representativa de Arango es la que donó en 1987 al Museo de Arte Moderno de Medellín. La colección se compone de doscientos treinta y tres obras entre acuarelas, óleos y dibujos. En ámbitos distintos al de Medellín es irrelevante la presencia de sus trabajos.

Aunque la temática del desnudo femenino es, a mi parecer, la más destacada faceta de Débora Arango y también en la que hizo su mayor aporte en el contexto latinoamericano, no quisiera terminar este texto sin hacer al menos una alusión a la temática social.

En cuadros de marcado contenido político a Arango no le basta con subvertir la perspectiva. La figuración adquiere matices caricaturescos. Los seres humanos se animalizan, por decirlo de algún modo. Tal es el caso de obras como “Junta Militar”, “La República” o “La salida de Laureano”. Tomemos por ejemplo este último cuadro. Laureano Gómez (1899-1965) fue elegido Presidente de la República después de que su único detractor en las urnas, Darío Echandía, retirara su candidatura para denunciar que no existían garantías de seguridad para él o su partido. La coyuntura política no podía ser más delicada. El 9 de abril de 1948 había sido asesinado el líder político y candidato por el partido Liberal: Jorge Eliecer Gaitán (1898-1948), hecho que desencadenaría una violenta reacción popular que pasó a la historia de nuestro país como *El Bogotazo*. Gaitán fue un reconocido admirador y simpatizante de Débora Arango, e incluso le organizó una exposición en Bogotá mientras era Ministro de Educación a principio de los cuarentas (ella siempre le estuvo agradecida y después de su asesinato pintó un cuadro para mostrar su



repudio y dolor). Pero las consecuencias del magnicidio de Gaitán irían a atravesar todo el país, extendiendo los tentáculos de una violencia bipartidista hasta 1960. Tal fue el contexto socio-político en el que subió al poder Laureano Gómez. Su gobierno, de tintes fascistas y ultraconservador, estuvo marcado por la reiterada violación de los derechos humanos y se relaciona con numerosos asesinatos y desapariciones de liberales y opositores.

El Cuadro de Arango, en el que el político conservador es representado como un animalillo moribundo que sale de escena arrastrado en una camilla, sintetiza dos episodios importantes de su gobierno: el ataque cardíaco que sufre en 1951, obligándolo a ceder el poder momentáneamente a Roberto Urdaneta Arbeláez, y el golpe de estado del 13 de junio de 1953 liderado por el general Gustavo Rojas Pinilla, que lo enviaría al exilio español por varios años. Vemos en la esquina superior izquierda del cuadro un grupo de personas que parecen dichosas por la salida de Laureano, en primera línea tres representantes del clero. Algunos de estos personajes agitan las manos y gritan consignas. Después sobresalen dos cañones, símbolos seguros de la violencia liderada por los dos únicos partidos políticos del país. El hombre del fusil, en la esquina izquierda inferior puede ser Rojas Pinilla. Un grupo de sapitos, análogos a la figura del Presidente, y, por lo tanto, de su misma clase, acompañan el cortejo. La muerte encabeza (esquina superior derecha) una procesión que se dirige hacia la luz, pues es allí dónde la pintora enfatiza la iluminación, transmitiendo la idea de que esa luz hacia la que se dirige el derogado Presidente es capaz de cubrirlo todo. En la esquina inferior derecha (en oposición con el grupo informal de la izquierda) vemos a tres militares, en posición de descanso, armados con rifles. El cuadro es una obra maestra de la sátira política, la simultaneidad de tiempos y la composición.



Débora Arango: *La Salida de Laureano*.



Débora Arango: *Junta Militar*.



Débora Arango: *La República*.

En 1985 Débora Arango confesó en una entrevista a Cristobal Peláez Gonzáles que toda la vida sintió que su obra *no tenía ningún valor artístico*, que todo lo había pintado *como a escondidas* porque la sociedad colombiana no le había dado *ni una oportunidad. Ni una.*

*Llegará el día* —había dicho la artista en los cincuentas—, *en que el medio sea más comprensivo*. Tal vez, en los últimos años de su vida, ella alcanzó a atisbar un poco de esa comprensión que vaticinó para sí misma. Ahora nos toca a nosotros, los nuevos observadores de su obra, volver a pensar no sólo en su valor artístico, también en lo que otros han dicho y escrito sobre ella porque si el siglo XXI nos ofrece algo es la oportunidad de acercarnos al arte dejando de lado las máscaras de la falsa moralidad que tuvieron que vestir nuestros antecesores.

Tal vez entonces reconozcamos que a pesar de la marginación a la que se le confinó, Arango fue una testigo aguda de su tiempo y que, en sus casi trecientos cuadros, nos dejó uno de los más desgarradores testimonios artísticos de Colombia en el siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUENO, Josefina; *El desnudo en el arte español*, Universidad de Alicante, Alicante, 1996.
- BRIDGET, A; *El desnudo en el arte español*, Visor, Madrid, 1992.
- CAINE Barbara y SLUGA Glenda; *Género e historia: Mujeres en el cambio sociocultural europeo, De 1780 A 1920*, Narcea, Madrid, 1999.
- CHADWICK, Whitney; *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.
- CLARK, Kenneth; *Desnudo*, Alianza Forma, Madrid, 2002.
- DANTO, Arthur C.; *El abuso de la belleza*, Paidós Estética 37, Barcelona, 2005.
- DE DIEGO, Estrella; *El desnudo en el arte español*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1986.
- DEEPWELL, Katy; *El desnudo en el arte español*, Madrid, 1998.
- *El desnudo en el arte español*, Carlos; *desnudo*, Madrid, 1925.
- GARCÍA, Julio César; *Historia de la educación pública en Antioquia*. Universidad de Antioquia, Medellín, 1962 (segunda edición).
- GIL SOLA, M; *El desnudo, siglos XIX-XX*; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972.

- GOMBRICH, Erving; \_\_\_\_\_, Madrid, Debate, 2000.
- GOMBRICH, Erving; *The story of Art*, Phaidon, New York, 2005.
- HANCOCK, Elisabeth; *The nude*, University of Glasgow, Glasgow, 1995.
- HESS, Thomas y NOCHLIN Linda; *Women as sex object, studies in erotic art 1730-1970*, Newsweek, New York, 1972.
- JAOE, Catherine; *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*, Icaria, Barcelona, 1998.
- \_\_\_\_\_ .F; \_\_\_\_\_, Narcea ediciones, Madrid, 1999.
- LONDOÑO Santiago; *Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango*, Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República. No 4, Volumen XXII, Bogotá, 1985.
- LUCIE-SMITH, Edward; *The male nude*, Phaidon, Oxford, 1985.
- MUKAROVSKY, Jan; *Structure, Sign and Function*. (Traducción de John Burbank y Peter Steiner), New Haven and London, Yale University Press, 1977.
- NOCHLIN, Linda; *Women, art and power and others essays*, Wetview Press, Oxford, 1988.
- NOCHLIN, Linda; *El realismo*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- NOCHLIN, Linda; *The Politics of Vision: Essays of nineteenth century art and society*, Thames and Hudson, London, 1991.

- NOCHLIN, Linda; *Representing women*, Thames and Hudson, London, 1999.
- POLLOCK, Griselda; *Vision of difference: feminity, feminism and the history of art*, Routledge, London, 1988.
- ; *Nombrar el mundo en femenino*, Icaria, Barcelona, 1998.
- SALVAT, Manuel; *Historia del arte colombiano*, editorial Salvat, Barcelona, 1988.
- SIMMEL, Georg; *Cultura femenina y otros ensayos*, alba editoriales, Barcelona, 1999.
- SMITH, Lucie; *La sexualidad en el arte*, Destino, Barcelona, 1992.
- SULLIVAN, Eward; *Arte latinoamericano del siglo XX*, Ediciones Nerea, Madrid 1996.
- TRABA, Martha; *Historia abierta del arte colombiano*. Museo La Tertulia, Cali, 1974.
- VAL CUBERO, Alejandra; *La percepción social del desnudo femenino en el arte "siglos XVI-XIX". Pintura, mujer, sociedad*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2001.
- VARELA, Julia; *Nacimiento de la mujer burguesa*, La Piqueta, Madrid, 1997.

## TEXTOS CONSULTADOS EN INTERNET (ensayos, entrevistas y otros)

RUBIANO, Germán; *Arte Moderno en Colombia: De Comienzos de siglo a las Manifestaciones más Recientes*:

[http://www.colombialink.com/01\\_INDEX/index\\_artes\\_01.html](http://www.colombialink.com/01_INDEX/index_artes_01.html)

COLARTE, *Iconografía de Débora Arango*:

<http://www.colarte.com/colarte/busquedas/consGen.asp?search=debora&p=26>

ARGAÑARAZ, Marta; *El Cuerpo de la Novia. Lo obsceno sublime, una mirada distinta sobre el cuerpo desnudo femenino*:

<http://www.jornadashumha.com.ar/PDF/2007/El%20cuerpo%20de%20la%20novia.%20Lo%20obsceno-sublime.%20una%20mirada%20distinta%20sobre%20el%20cuerpo%20femenino%20-%20Marcela%20Arganaraz.pdf>

LONDOÑO, Santiago; *Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana*:

[http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/6-10/nomadas\\_06/revista\\_numero\\_6\\_art10\\_debora\\_arango.pdf](http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/6-10/nomadas_06/revista_numero_6_art10_debora_arango.pdf)

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN, *Débora Arango (iconografía)*:

<http://www.elmamm.org/debora-arango/>

RESTREPO, María Cristina; *La gran Débora: talentosa y polémica:*

<http://www.ciudadviva.gov.co/enero06/magazine/3/>

LONDOÑO, Santiago; *Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango:*

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm>

MARTÍNEZ, María Clara; *Biografía resumida de Débora Arango:*

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arandebo.htm>

JEMIO, Kathia; *Débora Arango. La transgresora de los signos de 1939:*

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/695/69530211.pdf>

JEMIO, Kathia; *Metáfora, análisis cultural y prensa: repudio a “La Amiga”:*

<http://www.udem.edu.co/NR/rdonlyres/E3CDAE90-36F2-4DD7-A64A-3AF83026C42C/11490/05MetáforaanálisculturalyprensarepudioaLaamiga.pdf>

MIRANDA, Álvaro; EL TIEMPO, *Apareció la generación Perdida:*

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-668092>

ROJAS, Manuel Bernardo; *El abandono de lo bello o la desrealización icónica en*



*Débora Arango:*

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/774/77410108.pdf>

*No me perdonaron nunca.* Débora Arango entrevistada por Cristóbal Peláez González (junio de 1985):

<http://www.matacandelas.com/DeboraArango.htm>

*Grandes Entrevistas,* Débora Arango en El Colombiano (noviembre 11 de 2001):

[http://www.elcolombiano.com/proyectos/grandes\\_entrevistas/noviembre/111201/debora\\_arango.htm](http://www.elcolombiano.com/proyectos/grandes_entrevistas/noviembre/111201/debora_arango.htm)

*La rebelde más vieja de la tierra,* Débora Arango entrevistada por Iván Beltrán Castillo (octubre de 2003):

<http://pinturacolombiana.blogspot.com/2009/07/debora-arango.html>

*Catálogo “Débora Arango: Exposición retrospectiva. Reacondicionamiento crítico - Fuerzas y convergencias.”*

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/refuerza.htm>