

3

Débora Arango y Manuela Ballester. Arte, profeminismo y reconocimiento en vidas paralelas

*Débora Arango and Manuela Ballester.
Art, profeminism and recognition in parallel lives*

Lauramaría del Pilar Martínez Álvarez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

Universitat de València, España

laumadel@alumni.uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-3253-5590>

Resumen

En este texto se tejen aspectos relevantes de las vidas y obras de Débora Arango y Manuela Ballester, con la realidad social que acompañó sus existencias, realidad que marcó de manera definitiva su trabajo artístico y significó un desafío, no sólo por la violencia manifiesta y generalizada propia de todo el siglo XX, sino por la violencia discreta que históricamente se ha ejercido hacia la mujer. Se verá que aún en la época contemporánea, pese a las diferencias estructurales entre las sociedades europeas y las latinoamericanas, la experiencia de la mujer artista es análoga en varios sentidos. En este horizonte, se espera hablar del reconocimiento desde la voz activa *reconozco*, como desde la voz pasiva *soy reconocida*, para finalmente identificar manifestaciones de la lucha por el reconocimiento en algunas de las obras realizadas por las artistas. El objetivo de este texto se centra en señalar dos aspectos: el primero, puntualizar el modo en que la condición femenina de estas artistas significó un aspecto definitivo en sus carreras, pues les situó en un lugar de desventaja e imposibilitó el adecuado reconocimiento de su aporte al arte y a la sociedad, ejemplo, tanto de la subordinación de las mujeres, como del reconocimiento fallido; el segundo, reflexionar sobre el contenido de algunas obras elaboradas por las artistas, cuyo carácter social permite un análisis desde las premisas de la teoría de la lucha por el reconocimiento, estos aspectos se observarán bajo los postulados desarrollados por el filósofo y sociólogo alemán, Axel Honneth.

Palabras clave: Arte social, Reconocimiento recíproco, Profeminismo, Manuela Ballester, Débora Arango.

Abstract

In this text, relevant aspects of the lives and works of Débora Arango and Manuela Ballester are woven with the social reality that accompanied their lives, a reality that definitively marked their artistic work and represented a challenge, not only due to the manifest and generalized violence typical of the entire 20th century, but because of the discreet violence that has historically been exercised towards women. It will be seen that even in contemporary times, despite the structural differences between European and Latin American societies, the experience of the woman artist is analogous in several ways. In this horizon, it is

expected to talk about recognition from the active voice *I recognize*, as from the passive voice *I am recognized*, to finally identify manifestations of the struggle for recognition in some of the works made by the artists. The objective of this text focuses on pointing out two aspects: first, to point out the way in which the feminine condition of these artists meant a definitive aspect in their careers, since it placed them at a disadvantage and made it impossible to adequately recognize their contribution to art and society, an example of both, the subordination of women and failed recognition; second, to reflect on the content of some works produced by the artists, whose social character allows an analysis from the premises of the theory of the struggle for recognition, these aspects will be observed under the postulates developed by the German philosopher and sociologist, Axel Honneth.

Keywords: Social art, Mutual recognition, Profeminism, Manuela Ballester, Débora Arango.

1. Feminismo y reconocimiento

Ser artista era – las *Guerrilla Girls* dirían que aún sigue siendo- una profesión de riesgo,
una carrera de obstáculos.

GAITÁN (2021)

El feminismo contemporáneo no existe si las mujeres artistas
no están hoy día perpetuamente en lucha contra la discriminación

POLLOCK (1998)

Con el despertar del siglo XX, en el mes de noviembre y con diferencia de un año, abrieron los ojos al mundo dos sorprendentes mujeres que verían con agudeza crítica las atrocidades que pueden alcanzar las sociedades, pero con tenacidad para reconocer y dar muestra de la grandeza de la que también es capaz la humanidad: Débora Arango, nacida en Medellín, Colombia, el 11 de noviembre de 1907 y Manuela Ballester, nacida en Valencia, España, el 17 de noviembre de 1908. Por su significativa actividad artística y política, mujeres como ellas debieron marcar hitos, desde distintas latitudes, para el sendero de quienes les sucedieron, y, sin embargo, es hasta hace poco tiempo que se empiezan a visibilizar sus obras. Posiblemente aún en nuestros días no se ha otorgado el reconocimiento que ameritan labores comprometidas y transgresoras como las de estas dos artistas, cuya trascendencia tiene que ver, por supuesto, con su aporte en el ejercicio artístico, pero también, con su emancipado compromiso con la sociedad y con la discusión sobre el lugar que la mujer ocupa en esta. Tomando las palabras de Pollock se puede señalar que:

Esto no es porque ellas no existan. No es porque no conozcamos sus nombres. No es tampoco porque ellas no tengan importancia como artistas que han verdaderamente creado la cultura de la época moderna. Las estructuras de nuestro saber son de hecho sistemáticamente sexistas (...) no es la historia sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la mitología que nombramos "historia del arte" (Pollock, 1988, s.p.).

El trasegar de artistas como Arango y Ballester suscita la reflexión en diversos sentidos, sin embargo, una de las razones para situar el texto en el horizonte de la lucha por el reconocimiento obedece a que, como señala Fraser "los conflictos de género, que habían sido vistos como problemas relativos al merca-

do de trabajo y la violencia, se han ido relacionando recientemente con la identidad y la representación” (Fraser, 2012, p. 270). Se ha producido un desplazamiento del centro de gravedad de la política feminista, que supone el paso de una concepción de marcado enfoque marxista, según la cual, las reivindicaciones de género se sitúan específicamente en la división de trabajo y por lo cual son reivindicaciones en términos puramente redistributivos, a una concepción situada en teorías de la cultura y la identidad propias de los estudios culturales, que supone reivindicaciones en términos de reconocimiento. Por otra parte, dado que, de acuerdo con Honneth, la falta de reconocimiento o reconocimiento fallido es origen y resultado de las patologías sociales⁷, y que “los testimonios estéticos son útiles en el análisis de patologías sociales puesto que (...) son capaces de captar ambientes sociales difusos” (Hernández y Herzog, 2015, p. 158), las obras de Arango y Ballester otorgan elementos para comprender las patologías de su tiempo y hacer un análisis crítico de la sociedad a la luz de la teoría del reconocimiento.

Analizar, en términos de lucha por el reconocimiento, la vida y obra de mujeres artistas, permite evidenciar que, como se verá en renglones posteriores, son claras la señales de invisibilización hacia la mujer en los entornos del arte; como también, en las esferas familiar, jurídica y social. A pesar del trabajo realizado desde hace muchos años por las historiadoras del arte, especialmente a partir de los ensayos de Linda Nochlin (en los que se evidencia la exclusión de las mujeres), tratando de contrarrestar este olvido deliberado, las asimetrías de género siguen siendo notorias todavía en el siglo XXI, aun cuando es evidente la necesidad de lecturas divergentes, tal como lo señala Estrella de Diego (2002), quien sugiere que el aporte del feminismo a la historia del arte es que enseña que nuestros criterios de juicio son restrictivos, por lo que la Historia del Arte debería ser sustituida por las historias del arte, superando la mirada unifocal.

Fraser considera que no es claro que las luchas feministas en términos de luchas por el reconocimiento contribuyan a la desatención de las necesidades de redistribución, lo que la lleva a calificar como una trágica pérdida el paso a una política feminista de reconocimiento, pues más que lograr un paradigma capaz de recoger la redistribución y el reconocimiento, “habríamos intercambiado un paradigma por otro (...) los logros más recientes del feminismo en el eje del reconocimiento habrían coincidido con un progreso estancado o un retroceso en el eje de la redistribución” (Fraser, 2012, p. 271) y sostiene que prácticamente todos los ejes de injusticia del mundo tienen dos dimensiones, una relativa a la mala distribución y una relativa a la falta de reconocimiento, por lo que hace una propuesta bifocal. Sin embargo, Honneth (2006) defiende que la teoría del reconocimiento recoge los aspectos relativos a la identidad, como los relativos a la redistribución, hipótesis que desarrolla ampliamente su debate con Fraser (Fraser y Honneth, 2006), y que resulta más acorde con los objetivos de este texto porque se comparte con Honneth la tesis de que una teoría de reconocimiento bien diferenciada puede dar cuenta de los problemas de orden económico como de los de orden simbólico. Una idea que se quiere resaltar de los planteamientos sobre reconocimiento tiene que ver con que, cuando se habla de reconocimiento, se quiere dar a entender un tipo de relación entre sujetos que se ven uno al otro como iguales y, al mismo tiempo como separados entre sí. La importancia de ser reconocido y de reconocer en el otro un igual, al mismo tiempo que alguien diferente, radica en que sólo a partir de esa relación podemos alcanzar una subjetividad o una identidad bien lograda. Honneth (2019) sostiene que las relaciones entre sujetos se caracterizan por una dependencia recíproca del aprecio o reconocimiento de los demás y la falta de reconocimiento, menosprecio o reconocimiento fallido, es tanto raíz y como consecuencia de las patologías sociales. Así pues, el autor de la Escuela de Frankfurt, inspirado en la noción de reconocimiento que desarrolló Hegel en el periodo de Jena⁸, construye una robusta teoría normativa y sustancial de la sociedad, basada en la lucha por el reconocimiento. Su interpretación de la sociedad burguesa-capitalista como un orden institucionalizado de reconocimiento, encuentra la base normativa de las aspiraciones de justicia a partir de tres esferas diferenciadas de reconocimiento desarrolladas en la sociedad moderna: la familia, la so-

7 En el contexto de la teoría social las patologías sociales se entienden como desarrollos deficientes o perturbaciones (Honneth, 2011 y 2014).

8 Con el periodo de Jena se hace referencia a los trabajos que Hegel desarrolló durante su estancia en Jena entre 1801 y 1806.

ciudad civil y el estado, con estas tres esferas, Honneth (1997) quiere mostrar que la sociedad burguesa capitalista, al establecer paulatinamente nuevas formas de relación social, fue configurando un orden moral en el que los sujetos aprendieron a referirse a sí mismos en tres actitudes diferentes: en las relaciones íntimas, en las relaciones jurídicas y en las relaciones sociales flexibles. Este modelo se coordina con la autorrealización práctica de los individuos que se expresa en la autoconfianza, el autorrespeto y la autoestima. En efecto, como seres necesitados afectivamente, los seres humanos encuentran en el amor y la amistad las condiciones para la realización de la autoconfianza; en el reconocimiento jurídico, como seres que tienen derechos, afirman su autorrespeto; y, en la valoración social de sus cualidades y capacidades, logran afianzar su autoestima.

La negación y el desprecio social de las expectativas normativas, a las que hacen referencia las tres esferas, le permiten a Honneth (1997) caracterizar la dinámica de los conflictos como luchas por el reconocimiento. El desarrollo patológico de las sociedades está ligado a una forma de desprecio que niega una correspondiente forma de reconocimiento. Así, el maltrato y la violencia física son formas de menosprecio que causan una herida moral en la autoconfianza del individuo; la desposesión de derechos, la discriminación y exclusión son formas de menosprecio jurídico que impiden el autorrespeto; y, el trato indigno, injurioso y despectivo produce heridas morales en la autoestima. Las inestabilidades en la configuración social de un reconocimiento adecuado pueden conducir tanto a desarrollos hacia la emancipación como a patologías sociales. La categoría reconocimiento ofrece un marco para comprender los reclamos y aspiraciones normativas que se desarrollan en la sociedad moderna, pero también las luchas y las patologías sociales que se expresan en formas de humillación y desprecio. Comprendidos los alcances de la teoría del reconocimiento, se hará una reconstrucción de las experiencias, contextos y convergencias de las vidas y carreras de Arango y Ballester, demarcando el patriarcado como una patología social cuyos síntomas pueden encontrarse en la invisibilización, la infantilización y la asimetría del lugar de la mujer en las diferentes esferas.

2.Contexto biográfico

Mientras el orden social del estatus presente a las mujeres como sujetos inferiores a la categoría de socias plenas en la interacción, se estará institucionalizando su falta de reconocimiento.

FRASER (2012)

Arango nació en el seno de una familia de comerciantes, con costumbres conservadoras propias de su región de procedencia, que por entonces empezaba apenas a dejar su condición de “aldea decimonónica” (Londoño, 1997, p. 3). Su posición económicamente acomodada y el apoyo incondicional de su familia, le permitieron seguir su vocación de artista que identificó desde muy corta edad. También desde muy corta edad experimentó las diferencias de género que la sociedad impone, pues en su ciudad sólo había una institución escolar que impartiera educación femenina y “a las mujeres no se les concedía el mismo título de bachiller que recibían los hombres, (...). En el currículo femenino se enfatizaba en la enseñanza de labores que las calificaban para un futuro desempeño doméstico.” (Londoño, 1997, p. 3). Por su parte, Ballester tuvo el privilegio de ser la hija de un artista reconocido⁹, así pues, se educó en un medio cultural que le motivó a seguir la carrera de su progenitor. También ella creció en un contexto provinciano, sin embargo, “a pesar de ser un ambiente muy conservador, tras la Primera Guerra Mundial comienzan a penetrar en Valencia las ideas revolucionarias rusas, (...) el socialismo de Marx y Engels que influyen en los movimientos sociales de todo el país.” (Campelo, 2013, p. 23). Su ingreso a la Academia de Bellas Artes, a los 14 años, supuso satisfacciones, pero también frustraciones, pues, si bien entre los siglos

9 Aunque no sobresalió como artista, Antonio Ballester Aparicio era escultor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (Carmen, 2021).

XVIII y XIX se habían reconocido como académicas a algunas mujeres en San Carlos, como lo pone en evidencia la investigación de Pérez-Marín (2020), hacia 1922, año en que Ballester inició su proceso en dicha institución, era muy escasa la presencia femenina y el trato era asimétrico, según expone Martínez sobre lo relatado por la artista:

En aquellos tiempos, los últimos años de la monarquía en España, la muchacha estudiante era mal mirada en general, pero particularmente lo era la estudiante de las escuelas de bellas artes, pues estas escuelas eran terreno vedado a mujeres. Recuerdo las burlas groseras de los bedeles, las puyas hirientes con que los mismos maestros trataban de desanimarnos y en el mejor de los casos, la indiferencia de los compañeros (Martínez, 2016, s. p.).

Ballester recibió clases de destacados artistas entre ellos su padre, su formación en San Carlos también supuso un escenario para hacer vínculos personales y profesionales, para consolidar proyectos y para empezar a posicionar su imagen como artista. Allí se uniría al grupo de la Generación valenciana de los 30. “Aunque en los primeros momentos de su formación (...) se interesó principalmente por el arte más clásico y académico, pronto sintió la necesidad de mirar hacia otras manifestaciones artísticas más en consonancia con las inquietudes juveniles que se estaban fraguando” (Martínez, 2016, s. p.). Inquietudes que apuntaban a una renovación plástica con gran compromiso político, acorde con la ideología republicana. Gracias a su interés y talento en el retrato, género que practicó a lo largo de su vida, recibió un premio económico, estipendio que le permitió visitar el Museo del Prado de Madrid para aprender de los grandes pintores españoles. La artista colombiana también pasaría por la Academia Española pero no sería hasta el año 1954. Su formación empezó en Colombia, “no tenía más de quince años y ya la idea de poder entregarse al arte la llenaba de alegría” (Gómez, 2018, p. 84). Tomó clases con el artista Eladio Vélez, quien gozaba de prestigio en su región, con quien perfeccionó técnicas orientadas a la pintura realista, sin embargo, tendería pronto a “alejarse de las naturalezas muertas o la pintura de paisajes de la llamada escuela ‘eladista’ (...) Así, bajo la influencia del expresionismo alemán, creó una serie de paisajes, retratos y desnudos femeninos excepcionales para su época” (Schuster, 2011, p. 35). Sus inusuales inquietudes creativas la movieron a separarse de su primer maestro, y buscar la orientación de Pedro Nel Gómez que, para entonces, era el muralista más reconocido en su país y quien le transmitiría grandes inquietudes por la técnica revolucionaria que él iba introduciendo, “con Gómez [Arango] encontró la libertad en el color y el dibujo, lo que le abrió las puertas al colorido fuerte y agresivo de sus obras futuras” (Londoño, 1997, s. p.).

El aprendizaje con Gómez significó la apertura a posibilidades de exploración artística, le allanó el camino al descubrimiento de un estilo propio y le despertó un profundo interés en la pintura muralista, pero además implicó la invitación a introducirse en la pintura de desnudo, lo cual supuso grandes consecuencias para la carrera de la artista, derivadas básicamente de su posición en una sociedad conservadora y machista. Ella afirmó que su segundo maestro despertó su vocación y su pasión por el mural “que se vieron frustradas por el hecho de ser una pintora [mujer] de desnudos, pues por ese motivo fue por el que durante muchísimos años [le] relegaron y [le] negaron las paredes para realizar los frescos que anhelaba” (Laverde, 1987, p. 220).

Entre tanto, Ballester exponía su trabajo en algunas de las muestras más importantes de la época como la Exposición de Arte de Levante de 1929, en la Sala Blava y la Exposición colectiva de la vanguardia valenciana en 1931. Se destacó en las artes gráficas, ganando premios como el *Tercer accésit* en el concurso de carteles celebrado por la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Madrid, en 1928; el otorgado por la editorial Cenit por el diseño de la cubierta de la obra *Babbitt* de Sinclair Lewis, en 1930; y el segundo premio en el concurso de carteles del Patronato Nacional de Turismo. Realizó trabajos gráficos para diferentes revistas como *Blanco y Negro* (1928), *Estudios. Revista ecléctica* (1929-1937), *Orto. Revista de documentación social* (1932-1934) y la revista gráfica *Crónica* (Agramunt, 1999; Campelo,

2013; Casas, 2017; Gaitán, 2021). También ilustró *La novela de una novela* de Francesc Amela i Vives, publicada en 1930. Y las novelas de Herminia zur Mulhen *El castillo de la verdad* y *La bandera y la valla* (Casas, 2017, p. 9). Entre 1935 y 1937 trabajó con José Renau, quien para entonces ya era su esposo, en la producción de la revista mensual independiente de la UEAP y del Partido Comunista *Nueva Cultura*, donde, como destaca Campelo (2013), además de su trabajo plástico hizo importantes aportes literarios en los que expresa abiertamente su postura política y sus ideales acerca de la labor de la mujer en la sociedad. En cuanto a su faceta más militante, Ballester formó parte de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas, militó en el partido comunista español, dirigió la revista femenina *Pasionaria*, publicación producida por las mujeres antifascistas de Valencia y, en términos generales, fue partícipe, junto con su esposo, de toda suerte de actividades de orden intelectual y artístico que posibilitaran la defensa del republicanismo. Fue una activa militante dentro del partido comunista, adelantando una incansable labor en defensa de los derechos y las reivindicaciones sociales de las mujeres. “Para situarla en este grupo, hay que tener en cuenta su condición femenina, lo que hacía de ella una especie de francotiradora que despertaba la admiración y la curiosidad de todos” (Agramunt, 1999, p. 171).

En épocas de guerra la artista “se dedicó a dar mítines por los pueblos concienciando a las mujeres del gran papel que jugaban en la retaguardia, especialmente, en el campo. Por otro lado, colaboró también en tareas del ejército popular” (Casas, 2017, p. 14). Además de conciliar las funciones propias del hogar y la crianza de sus hijos -su hija mayor, Julieta, nació en 1937, seguida por Ruy, segundo de cinco hijos de la pareja Renau-Ballester- con sus actividades políticas y artísticas, enseñó en la Escuela Femenina Lina Odena, creada en 1937 por la sección femenina del partido comunista, con el propósito de reestablecer el derecho de la mujer a la educación y a la formación artística e intelectual. En 1939, con la victoria del franquismo y el comienzo de la dictadura que gobernaría España por cuarenta y seis años, Ballester tuvo que dejar su país y partir al exilio. Luego de una larga y sufrida travesía llegó a México donde residiría hasta 1959. En términos generales “La victoria del régimen franquista tras la guerra civil, supuso un retroceso en relación a las conquistas que las mujeres habían realizado en los terrenos social y laboral durante la segunda república” (Muñoz, 2006, p. 103), y artistas, intelectuales y militantes demócratas o republicanos opuestos a Franco fueron perseguidos, encarcelados, exiliados y asesinados.

Mientras que Ballester era exiliada de su país a causa de su ideología política, Arango era exiliada del medio artístico a causa de su ideología estética que subvertía el lugar de la mujer en un escenario patriarcal. El rechazo social y la polémica a propósito de la obra de la artista comenzó a finales de 1939 cuando fue invitada a exponer en una muestra organizada para convocar a grandes pintores de Colombia, dentro de los cuales se contaban sus antiguos maestros. Decidieron invitar también a dos figuras jóvenes y para sorpresa de la artista, dado que estaba rodeada de profesionales, resultó ganadora del certamen. El asombro fue generalizado, pero las críticas, que no se ocuparon de la calidad artística del trabajo, serían a razón de que dos de las obras incluidas en la muestra correspondieran a desnudos femeninos. Esto desató un desproporcionado escándalo, “Alemania invadía Polonia y las noticias del conflicto bélico mundial aparecían en los periódicos locales y las páginas editoriales debatían con la misma intensidad que la guerra el desnudo local” (Jemio, 2006, p. 64). Desde entonces y durante mucho tiempo, la artista recibió de parte de la crítica, de la prensa y de la sociedad, los calificativos de impúdica, inmoral, pornográfica, pagana y contradictoria por declararse católica y atentar, con su obra, contra los principios religiosos. Su delito consistió en desestabilizar las premisas ideológicas de su tiempo y cuando compartió exposiciones con otros pintores de desnudos, las críticas se dirigían exclusivamente hacia ella. Así ocurrió en la exposición celebrada empezando los años 40 en el Museo Zea de Medellín, en la que la artista incluyó varias pinturas de desnudo y por esto recibió una amonestación del arzobispo de su región, quien la llamó a interrogarla y a recriminarla. “Pregunté si había llamado a Pedro Nel Gómez que también estaba exponiendo desnudos en el mismo lugar (...). Su respuesta fue: ‘(...) él es hombre’. Le comenté que no sabía que existieran pecados de hombres y pecados de mujeres” (Laverde, p.227). La invisibilización y el desprecio en la esfera social, de la que fueron objeto, como muchas otras mujeres, Arango y Ballester, esfera en la cual las personas se reconocen como seres capaces y con habilidades

valiosas para su entorno, se manifiesta en la asimetría con la que se valora el lugar de la mujer tanto en los escenarios de formación como pueden ser la institución escolar, la academia de artes, el entorno laboral, las asociaciones políticas y demás escenarios de socialización.

La persecución hacia la obra de Arango no provino solamente de la iglesia, también la política tendría que ver. En aquella época se vivía una tensión entre los partidos políticos Liberal y Conservador. La artista fue invitada por el entonces ministro de Educación, Jorge Eliecer Gaitán, a realizar una exposición que él mismo inauguraría, en el Teatro Colón de Bogotá, sin embargo su contrincante político, el conservador Laureano Gómez, utilizó las polémicas referencias circundantes, para atacar al ministro liberal, y publicó en el periódico *El Siglo*, reprensiones acerca de la exposición, afirmando que era “un atentado contra la moral ciudadana, contra la cultura y contra el buen gusto y además, un irrespeto para el aristocrático lugar. (...) Que Gaitán era quien estaba auspiciando semejantes inmoralidades” (Laverde, p. 229). Años más tarde, en 1948, Gaitán, ahora líder de su partido y candidato presidencial, sería asesinado. Hecho que desató una ola de caos y protestas, iniciadas en Bogotá y propagadas por todo el país, acrecentando las tensiones entre partidos políticos e iniciando o agudizando La Violencia¹⁰ en Colombia. Los disturbios ocurridos como consecuencia del magnicidio en la capital del país, conocidos como el Bogotazo¹¹, impactaron fuertemente a Arango quién elaboró, a partir de la narración radiofónica que escuchó desde su casa en Envigado, su pintura *Masacre del 9 de abril*. Posteriormente y por un largo periodo centraría su obra en la sátira política, representando la violencia, la miseria, las injusticias sociales de su país y a la política como ella la entendía.

Formó parte, en 1944, de los del “*Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de América*, en el que defendieron la creación de una pintura independiente de Europa y propendieron por la instauración del fresco como pintura para el pueblo” (Londoño, 1996 p. 12). Persiguiendo su pasión por la pintura mural, en 1946, se inscribió a la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, para lo cual requería una carta de presentación que sus antiguos maestros se negaron a emitir, eso no le impidió perseverar en su propósito, así que emprendió el viaje llevando su obra como única carta de presentación. En México aprendió la técnica del muralismo con Federico Cantú y conoció de cerca el trabajo de los tres grandes muralistas mexicanos. Al año siguiente tuvo que regresar a su país a cuidar de la salud de su padre. “Tercamente persiste en mantener una comunicación con México, inclusive le escribe a José Clemente Orozco con la ilusión de que él le responda inquietudes con relación a la preparación de la cal. Nunca recibió respuesta” (Escobar y Sierra, 2021, s. p.). Una de sus mayores frustraciones a lo largo de su vida fue no haber podido realizar un mural de grandes dimensiones. Por el contrario, para entonces Ballester había trabajado con “su viejo amigo y camarada David Alfaro Siqueiros, a quien había conocido en Valencia en la guerra civil, y [quien] le ofreció la posibilidad de colaborar en la realización de un gran mural para el sindicato de electricistas” (Agramunt, 1999, p. 171). Tuvo una fructífera actividad artística en México, hizo bastantes colaboraciones con Renau en pintura mural, ilustración, cartelismo y dibujo comercial. Participó en exposiciones colectivas y trabajó hombro a hombro con su esposo en el taller de publicidad e imagen que instalaron en el D. F. Recorrió casi todo el país recogiendo documento y datos sobre la cultura mexicana para la realización de una serie de grabados y dibujos sobre el traje nacional. También en México fue galardonada varias ocasiones por su talento como cartelista. Mientras la artista española se las arreglaba, con ayuda de su madre, para procurar los cuidados de su descendencia, atendía sus labores domésticas y su trabajo artístico, que suponía el sustento de la familia y, en sus cua-

10 Aunque hay discrepancias sobre la demarcación histórica de este periodo sangriento, Alberto Valencia señala que “La Violencia comienza realmente durante el segundo semestre de 1946, cuando se empiezan a presentar ataques conservadores contra los liberales en un afán de cambiar la composición del electorado con miras a las elecciones de 1947. Durante este último año hubo 14.000 víctimas” (Valencia, 2012, p. 20).

11 Fenómeno social conocido como el Bogotazo, acontecido el 9 de abril de 1948 tras la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. “Gaitán fue uno de los promotores de los derechos humanos hasta su asesinato el 9 de abril de 1948, abriendo para la historia de los derechos humano una paradoja: se inaugura el sistema regional OEA en Bogotá mediante la IX Conferencia Internacional Americana mientras se ejecuta el plan para su asesinato; se da vida a un organismo que proclama la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre con la muerte de uno de sus promotores y defensores” (Agudelo, 2019, s. p.).

dernos de escribir la vida reflexionaba “sobre la posibilidad de desempeñar, siendo mujer, el arte como profesión y, al mismo tiempo, tener hijos y formar un hogar” (Gaitán, 2021, p. 11), la artista colombiana se resistía a ser esposa y madre, lugar por antonomasia de la mujer. Su espíritu disruptivo le llevó a escoger su postura frente al arte y a la vida por sobre los cánones sociales establecidos. Se decía que no se casó porque le dieron a escoger entre el amor y sus preferencias pictóricas, así que “cuando a su vida llegó algún pretendiente que le sugirió dejar la pintura, (...) le mostró la puerta de salida (...) ‘ni riesgo de cambiar mi arte por él’ (...) inimaginable aceptar lo que me ordenara otra persona” (Restrepo, 2019, s. p.), también se decía que era lesbiana “un asunto que incluso hoy ningún historiador se ha atrevido a corroborar y que, de ser cierto, debió significarle más de una dificultad en el Medellín de entonces” (Badawi, 2015, s. p.). En la esfera familiar, caracterizada por el afecto y las preocupaciones mutuas, en dónde las personas se reconocen como individuos con necesidades y aspiraciones propias, es claro que ambas artistas gozaron de ambientes amorosos y, sin embargo, también es evidente la prefiguración de roles asimétricos en los que la mujer debe apropiarse de un lugar que la sociedad ha dispuesto para ella.

La experiencia que Arango tuvo en España, en cuanto a la difusión de su obra, no fue menos frustrante que en Colombia. A partir de 1954 recibió una significativa formación en la Academia San Fernando, donde estudió dibujo, pintura y cerámica, pero cuando el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid la invitó a exponer, el evento fue clausurado una vez más. Si bien la exposición estaba programada para abrirse al público durante varias semanas, los cuadros fueron retirados al segundo día por orden de la dictadura franquista, la razón, la misma por la cual habían sido clausuradas sus exposiciones anteriores. Este fue un duro golpe para la artista que la llevó a tomar la decisión de regresar inmediatamente a su país. En 1959, viaja a Inglaterra a continuar sus estudios de pintura y cerámica en el *Technical College of Reading*, ese mismo año Ballester decide dejar México y partir hacia la República Democrática Alemana tras los pasos de su esposo, Renau. La vida en Alemania, una vez más, supuso cambios drásticos y, consecuencia de estos, su trabajo artístico disminuyó. En una de sus posteriores visitas a Barcelona, su sobrina le preguntó si continuaba pintando, “Manolita le contestó que no pintaba demasiado, aunque tuviese ganas, porque no se le permitía pintar aquello que quería y menos si luego pretendía exponerlo públicamente [en la RDA]” (Casas, 2017, p. 33). El trabajo artístico de Ballester significó un prolífico proceso que, si bien fue compartido con su pareja, tuvo un desarrollo independiente, sin embargo, en el medio social y artístico, el protagonismo fue para él. Muchas de las obras que probablemente se realizaron hombro a hombro, fueron firmadas por Renau, de quién se han hecho destacados estudios y a quien, por supuesto, se le dio un lugar importante en la historia del arte español, mientras que la trayectoria de la artista por mucho tiempo no fue reconocida, quedando abocada al margen o, como afirman familiares e historiadores, a la sombra de su esposo. Se reclama que aún no se le ha dado la posición que su figura merece lo cual obedece principalmente al hecho de ser mujer. Martínez (2016) señala que “Los estudios publicados sobre Manuela Ballester no son muy numerosos, y los pocos con los que contamos nos dan una información sesgada y biográfica de la artista, en la mayoría de los casos tocada de soslayo al referirse a Josep Renau” (p2); por su parte Gaitán (2019) observa que su trayectoria ha pasado inadvertida y camuflada y ha quedado a la sombra, también Casas (2017) se refiere a esa realidad:

Manuela, como las demás mujeres en la época, era, en el fondo, un apéndice del hombre, de Renau. Sólo los proyectos que Renau apoyaba eran los que terminaban llevándose a cabo (...) Su vida fue una intensa lucha por defender un arte comprometido y humano, y reivindicar, al mismo tiempo, el papel de la mujer y de sí misma, siempre relegada a un segundo plano (p.42)

Personas cercanas a ella, como Alejandra Soler, reconocen que sobre Ballester “pesaba toda una tradición (...) la mujer no pintaba nada, no podía hacer nada, ni siquiera abrir una cuenta corriente en el banco si no tenía el respaldo del marido (...) Ella no tenía ninguna personalidad jurídica, no era nadie” (Ribes, 2008).¹² En la esfera del derecho, en las relaciones jurídicas, que se desarrollan según un modelo de igualdad de derechos y obligaciones mutuamente otorgados y que permiten a cada quien reconocerse

12 Intervención de Alejandra Soler en Ribes (2008) *Manuela Ballester, el llanto airado*, Tarannà Films, (Película documental) Disponible en: <https://vimeo.com/202908965>

como persona jurídica, que posee la misma autonomía que los demás miembros de la sociedad, se puede percibir el lugar de asimetría de la mujer en tanto su falta de autonomía, su dependencia de una figura masculina, su imposibilidad para heredar el apellido a sus predecesores, entre otras situaciones.

Aunque la artista colombiana no dejó de pintar hasta que la salud y la edad se lo impidieron, sí dejó de intentar exponer su trabajo. Tomó la decisión en vista de que una y otra vez sus pinturas eran rechazadas por la crítica artística, pero especialmente por la sociedad mojigata de la época. En 1975 se hizo una exposición retrospectiva de su obra en una biblioteca pública de Medellín y pese a la gran acogida del público, la prensa no se pronunció, contrario a esto, la artista recibió, una vez más, cartas insultantes con acusaciones de inmoralidad, maldad y corrupción (Laverde, 1987). Su retiro de la esfera artística supuso el desconocimiento generalizado de su riquísimo trabajo, lo que se evidencia en circunstancias como que, si bien fue incluida en un diccionario de artistas colombianos editado en 1979, pese a su fértil obra, se le hizo una mención insulsa: “Débora Arango muestra en su estilo una gran influencia de la pintura de Pedro Nel Gómez. Desafortunadamente sus exposiciones en Bogotá han sido escasas y no podemos decir nada de la evolución de su estilo en los últimos años” (Ortega, 1979, p. 32). La obra de la artista española tampoco fue muy destacada en su país. En 1982, la artista hizo una importante donación al Museo de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia, sin embargo, como lo refleja una carta que la artista envió seis años después¹³, en 1988 su trabajo aún no había sido valorado, “la donación de la obra al Museo pasó desapercibida hasta que Manuel García organizó la exposición *Homenaje a Manuela Ballester* (1995) en la Dirección General de la Mujer de la Generalitat Valenciana, en la que se expusieron algunas de estas obras” (Coll, 2015 p. 10)¹⁴. En cuanto a Arango, es hasta 1984, a causa de un premio otorgado por la Secretaría de Educación de Antioquia y a propósito de una nueva exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Medellín, que la prensa rompe el silencio y la artista renace en el mundo del arte recibiendo el reconocimiento que le fue negado por tantos años. Ella afirmaba que aún a los admiradores de su trabajo les resultaba incomprensible que fuera obra de una mujer, y recordaba lo que decían de la siguiente manera:

Débora Arango, de masculina potencialidad en el modelado y audacia en el trazo, la obra de Débora Arango es desconcertante por tratarse de una mujer. (...) [o] querían conocer a esa mujer varonilizada que algunos diarios de Medellín habían pintado y se encontraron con una mujer encantadora, sencilla, íntegramente femenina, una mujer como casi todas las mujeres colombianas, pero que se diferencia de ellas en que tiene una virtud admirable, el valor (...) somos incapaces por naturaleza y cuando somos capaces es porque usamos atributos masculinos como la potencia, la fuerza y valor. (Laverde, 1987, p. 230).

Sobre Manuela Ballester no se hablaba en términos de varonilidad, sino que se le infantilizaba y se le mencionaba siempre en diminutivo, se le consideraba “menor de edad”, es decir, incapaz de autonomía propia. Pese a todo, ella se sentía realizada como mujer y se desmarcaba de cualquier intención feminista, consideraba que no se combatía por algo que tuviera que ver con los movimientos feministas actuales, ni con sus reivindicaciones porque siempre se sintió realizada como mujer y como persona libre, pues en efecto “las mujeres artistas no suelen ser más inmunes a las lisonjas de los discursos ideológicos que sus coetáneos masculinos, (...) El discurso patriarcal del poder sobre las mujeres se enmascara bajo el velo de lo natural: en realidad, de lo lógico” (Nochlin, 2022, p. 19). Por su parte Arango afirmaba que no tenía ninguna relación o interés con la política, que nunca vivió entre la política ni se interesó por ella, al punto de considerarse apolítica, aun así, es innegable el valor y las enseñanzas de la vida y obra de estas dos mujeres en el activismo político y feminista. Independientemente de si se autodefinieron como tal o no, estas artistas librepensadoras fueron feministas¹⁵, su vida y obra es parte de la lucha por

13 Carta del 16 de diciembre de 1988, dirigida a María Paz Soler y conservada en el Archivo del Museo Nacional de Cerámica.

14 La donación completa se expone en el Museo de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia “González Martí” (Coll, Cuesta y Pérez, 2015).

15 “Para 1980, un uso global del término feminismo se arraigó en las sociedades occidentales. Cualquiera que desafiara las

el reconocimiento de la mujer, pues entre sus preocupaciones fundamentales se encontraba la justicia para las mujeres, cuestionaron y desafiaron con su vida y con su obra el punto de vista autoritario propio de la sociedad patriarcal, asociado al Estado, a la religión, e incluso a su medio social.

3.Arte y reconocimiento

El arte es el intérprete del sufrimiento que en verdad ha sido reprimido.

THEODOR ADORNO¹⁶

De acuerdo con la teoría de la lucha por reconocimiento de Honneth, y considerando que “Los artistas son personas que tienen una especial sensibilidad para percibir los procesos sociales. Esto puede incluir también procesos sociales de sufrimiento y de desprecio” (Hernández y Herzog, 2015, p. 160), se verá el modo en que las obras *Familia* de 1951 y *Los derechos de la mujer* de 1954 de Débora Arango, así como las obras *Votad al frente popular* de 1936 y *Solidaridad con el pueblo y los estudiantes de España* de 1971 de Manuela Ballester, son contribuciones para aproximarse a los procesos sociales de los contextos en que estos productos artísticos fueron elaborados y otorgan elementos sustanciales para hablar de lucha por el reconocimiento y patología sociales. Tal y como lo han señalado críticos e investigadores del arte como Santiago Londoño (1996; 1997) y Halim Badawi (2014; 2019), desde las primeras etapas de la carrera artística de Débora Arango ya se evidenciaba su interés por temas marginales relativos a situaciones reprobables de la sociedad como la prostitución, la pobreza, el acoso a las mujeres y el trabajo forzado, así como los cuestionamientos a la idealización del cuerpo femenino y el rechazo a la designación de la mujer únicamente como madre devota o monja sumisa. “La crítica planteada por Arango a través de sus óleos y acuarelas se valía de un lenguaje cercano al expresionismo alemán, un lenguaje pleno en trazos desgarrados e incorrectos, colores lúgubres, ambientes fríos, desesperanza, formas caricaturescas y figuras deformadas.” (Badawi, 2014, s. p.).

La pintura titulada *Familia* es un óleo sobre lienzo en el que se refleja una dura realidad social que ha acompañado el paisaje colombiano durante toda su historia. En disposición horizontal se encuentra una familia conformada por la madre, en primer plano, con el cuerpo semi descubierto, seguida del padre y un hijo. Los tres están acostados, durmiendo en el mismo camastro, sobre el suelo, con expresión semejante en el rostro de cansancio o angustia y en posiciones visiblemente incómodas. El espacio reducido, la disposición de las personas, la delgadez de sus extremidades, los pómulos pronunciados, como señales de la carencia derivada de la escasez de recursos económicos y de oportunidades para garantizar la calidad de vida de los miembros del núcleo familiar. En el contenido de esta obra se ponen de manifiesto dos formas de reconocimiento fallido, que tienen que ver con la igualdad jurídica y la estima social. Se presenta una realidad nacional producto de la desatención estatal, la mala administración, la corrupción y el desinterés por la población civil, que conducen a la violencia, al desempleo y a la pobreza. Honneth plantea que la valoración social está ligada “al presupuesto de una vida social cohesionada, cuyos miembros constituyen una comunidad valorativa por la orientación a objetivos comunes.” (Honneth, 1997, p. 151). En situaciones de pobreza, desempleo e indigencia, es improbable acceder a una valoración social adecuada de las cualidades y capacidades de las personas, quienes, por tanto, tienen muchas dificultades para afianzar su autoestima y alcanzar una identidad bien lograda, y es claro que no están vinculados adecuadamente a los objetivos comunes de un grupo social.

relaciones de género que prevalecían ahora podría ser llamada feminista, ya sea que viviera antes o mucho antes de que se acuñara el término feminismo, que estuviera de acuerdo con todos los principios de la liberación de la mujer o que reivindicaran la etiqueta” (Bría, Gómez, Etchezahar y Ungaretti, 2019, p. 51).

16 Citado en Hernández y Herzog, 2015, p. 5.

La imagen central de la pintura *Los derechos de la mujer*, corresponde a dos mujeres con faldas rojas, elevadas, exhibiendo las piernas y bailando alegremente sobre una figura masculina de menores dimensiones, ubicada en la parte inferior del cuadro en posición horizontal, como si se estuviese retorciendo en el suelo. El hombre tiene puesto un traje de paño, como referencia al sector político y una corbata azul la cual representa al partido conservador. Parece que se retuerce porque que le resulta insoportable lo que está aconteciendo. En la parte superior del cuadro, en una posición jerárquica preferente, se encuentra una figura masculina con el rostro alargado y los brazos hacia arriba en señal de júbilo, en medio de una bandera de Colombia a su izquierda, y una bandera del partido liberal, a su derecha. Esta figura masculina, también con traje de paño y corbata roja, representa al expresidente liberal, Alfonso López Pumarejo, estimado como un defensor de los derechos de la mujer, aunque cabe señalar que el sufragio femenino sólo se alcanzó varios años después de su mandato. La pintura se ha considerado una alegoría a un momento histórico de gran significado para Colombia, que fue el acceso de las mujeres al voto, según determinación de la Asamblea Nacional Constituyente, en el acto legislativo No. 3 de 1954. La pintura representa una celebración por la consecución del derecho al voto para la mujer y a la vez una crítica a la apatía de la sociedad y, en particular, del partido conservador, por alcanzar la igualdad jurídica, condición de la justicia social que estuvo en mora en Colombia hasta entrado el siglo XX. De acuerdo con la esfera jurídica de reconocimiento, el derecho político de participación, que tiene que ver con la capacidad de participar de los procesos públicos, permite a las personas situarse en la posibilidad de compartir con los demás, las mismas facultades de participación en la formulación discursiva de la voluntad, lo que implica el autorrespeto. De tal manera que, si en el amor, como forma de reconocimiento afectivo, se logra la confianza de manifestar abiertamente necesidades materiales y emocionales, en el derecho, como forma de reconocimiento jurídico, se concibe el obrar particular como una exteriorización de la autonomía, que es respetada socialmente. La carencia de reconocimiento jurídico constituye una forma de invisibilización de la que fue objeto la mujer, y sigue siéndolo en algunas latitudes, circunstancia denunciada y criticada por Arango en muchas de sus obras.

Ballester realizó una amplia producción de carteles políticos, en los que hace extensiva su crítica social, su posicionamiento ideológico y sus preferencias estéticas, influenciadas por las corrientes vanguardistas revolucionarias. Como todos los artistas republicanos de su época, fue invisibilizada por el régimen franquista, sin embargo, su compromiso social fue expresado en su obra, a lo largo de su carrera. En el cartel *¡Votad al frente popular!* motiva al voto femenino por el partido comunista. Presenta a una mujer, de espaldas al observador, que sostiene a su pequeño hijo en el brazo izquierdo mientras estira decididamente su brazo derecho, ofreciendo o entregando una papeleta de votante, de cara a una multitud con banderas de España y del partido comunista. La multitud se difumina en un fondo rojo, entre pancartas en las que se leen las consignas “votad al frente popular”, “para devolver a sus familias a los 30.000 presos”, “para llevar el pan a los hogares de los parados y los represaliados”, “España republicana”, “partido comunista”, “partido socialista”, “juventud comunista”. Entretanto, la mujer es retenida por una masa negra conformada por personajes de aspecto pródigo, entre los que se puede identificar un religioso, quien sostiene del cuello un rosario, un negociante o terrateniente, con traje elegante, sombrero de copa y documentos de propiedad en sus manos, y otras figuras que en su conjunto representan a la política de derecha entre un charco de sangre y muerte, oponiéndose a que la mujer vote a favor del partido opuesto. El detalle de la derecha opulenta que se opone a toda costa a la elección popular de su partido contrincante, refleja el silenciamiento al que se someten, no solo a las facciones femeninas, sino a las poblaciones vulnerables, a quienes, en muchos gobiernos se les impide participar bajo diversos mecanismos, algunos de sustitución y suplantación. Es común un “uso auto confirmante en la afirmación de gobernantes cuestionados sobre el carácter marginal de la oposición frente al asentimiento de la inmensa mayoría que se mantiene en silencio. La falta de mecanismos para que se pronuncie esa mayoría se hace pasar por asentimiento” (Hernández y Herzog, 2015, p. 135).

El cartel *Solidaridad con el pueblo y los estudiantes de España* se compone de quince rostros en tinta blanca y negra, que sugieren una multitud de jóvenes con expresiones de angustia, reclamando dere-

chos fundamentales como la libertad, lo cual se hace evidente con el dedo índice de uno de ellos que, en primer plano, señala la palabra libertad escrita en letra negra en la página abierta de una libreta. En la parte superior del cartel, en tipografía de tamaño considerable, se lee en tinta negra sobre fondo blanco, la palabra “solidaridad”, que se completa con la frase “con el pueblo y los estudiantes de España”, ubicada en la parte inferior, en tinta blanca sobre fondo negro. Probablemente el cartel fue elaborado a propósito de los acontecimientos que tuvieron lugar en Valencia, el 23 de abril de 1971, cuando trece estudiantes universitarios fueron sacados de sus viviendas por la brigada político social, para ser apresados durante 19 días, tiempo en el que fueron interrogados, torturados y sentenciados hasta a 119 años de prisión por asociación ilícita y propaganda ilegal. Este hecho es sólo uno de tantos casos semejantes, repetidos durante las dictaduras políticas en Europa y América Latina. La solicitud de solidaridad y liberación para una población que se encuentra bajo el yugo de un gobierno represivo, es una lucha contra formas jurídicas y sociales de menosprecio o bien, contra quebrantamientos a la libertad jurídica, la libertad social y, por supuesto, la libertad moral, por lo cual supone reclamos de reconocimiento en sus tres esferas. La violencia estatal, produce desarticulación familiar, desconocimiento jurídico e invisibilización social. Formas de menosprecio como el maltrato y la violencia física impiden que las personas, como seres necesitados afectivamente, encuentren en el amor y la amistad las condiciones para la realización de la autoconfianza; la desposesión de derechos, la discriminación y la exclusión impiden que, como seres que tienen derechos jurídicos, afirmen su autorrespeto; y, el trato indigno, injurioso y despectivo impide que, como personas con cualidades y capacidades, logren afianzar su autoestima.

A lo largo de los renglones anteriores se ha querido reflexionar sobre los modos en que las experiencias de vida y la producción artística de Débora Arango y Manuela Ballester permiten hacer diferentes análisis con relación a las luchas por el reconocimiento. Con sus obras se confirma que “a menudo a los individuos se les obstaculiza el camino para reclamar públicamente su reconocimiento es ahí, en este silenciamiento, donde las artes y las producciones estéticas pueden ofrecer caminos alternativos de comunicación del sufrimiento” (Hernández y Herzog, 2015, p. 121). Así pues, en el trabajo artístico de estas mujeres se pueden interpretar demandas de reconocimiento situadas en las tres esferas demarcadas por Honneth-la familia, la sociedad civil y el Estado-, se pone de manifiesto la preocupación por evidenciar patologías sociales recurrentes en sus entornos, por visibilizar lo que para la sociedad y el Estado puede tornarse invisible. En sus experiencias de vida y sus batallas por revertir los órdenes establecidos, Arango y Ballester expresan luchas por el reconocimiento de sectores de la sociedad que están en posición de desventaja, asimismo, luchas por el reconocimiento de la mujer como parte de un grupo social, como persona autónoma capaz de decidir por sí misma, capaz de defender sus ideologías y capaz de hacer aportes a la construcción social. Hay, además, luchas por el reconocimiento de su labor como artistas cuyo trabajo tiene tanto valor como el de sus pares masculinos, luchas que abonaron el terreno en el que florecerían las propuestas de siguientes generaciones de artistas cuyas inquietudes estéticas se desarrollan también en relación con sus contextos sociales¹⁷. Pero además allí, en sus obras, hay luchas por el reconocimiento propio, no solamente de la mujer o la mujer artista en términos generales, no solamente de Débora o Manuela como artistas, sino de la mujer Débora y de la mujer Manuela; en su producción artística hay demandas de ellas mismas como mujeres que esperan ser reconocidas en su sensibilidad, en sus virtudes, en sus propósitos, en sus necesidades. En los criticados desnudos de Arango se expresa una mujer que desea, en los retratos de Ballester se expresa una mujer que ama.

17 Dentro del listado cada vez más nutrido de artistas mujeres de generaciones posteriores que, recogiendo los pasos de sus predecesoras Arango y Ballester, se han destacado por el compromiso social, así como por los aportes en el lento proceso de situar el lenguaje femenino en el campo del arte, podemos mencionar en Colombia a Clemencia Echeverry (1950-) y Erika Dietes (1978-) y en España a Maribel Domenech (1951-) y Natuka Honrubia (1971-). Sus propuestas artísticas, si bien se consolidan en lenguajes plásticos diversos y se sitúan en realidades concretas de sus experiencias particulares, tienen en común la comprensión del arte (y particularmente el arte femenino) como “territorio de resistencia” a través del cual es posible tanto visibilizar realidades abrumadoras de las sociedades, como entranar lo más personal e íntimo y hacer homenaje a las luchas diarias, colectivas e individuales, que se expresan, no solo en las resistencias, las demandas de reconocimiento o las denuncias de injusticias, sino en la fortaleza con que se hace frente a circunstancias adversas de la cotidianidad.

4. Referencias

- AGRAMUNT, F. (1999). *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Tomo I. Valencia: Albatros.
- AGUDELO, C. (2019). Representar “el Bogotazo” en Colombia: apuntes para su comprensión como un “shock político” para repensar el conflicto y el posacuerdo. [en línea] *Revista eleuthera*, 21, 66-88. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/5859/585961633005/html/> [Consulta: 4 de mayo de 2022].
- BADAWI, H. (2014). Masacre del 9 de abril, Débora Arango. Historia de un olvido [en línea] *Revista Arcadia*. Disponible en: <https://www.semana.com/impres/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-masacre-del-de-abril-debora-arango/35036/> [Consulta: 5 de mayo de 2022].
- BADAWI, H. (2015). *Débora Arango. Historia de un olvido* [en línea] Diario El País. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/11/17/babelia/1447779762_662463.html [Consulta: 6 de marzo de 2022]
- BADAWI, H. (2019). *Historia urgente del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país*. Bogotá: Editorial Nomos.
- BRIÁ, M^a P.; GÓMEZ, T.; ETCHEZAHAR, E. Y UNGARETTI, J. (2019). *Feminismo y Activismo de Mujeres: Síntesis histórica y Definiciones conceptuales* [en línea] *Revista Calidad de vida salud*, 12(1), 48-6. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/108793/CONICET_Digital_Nro.0235ff6a-aea8-464c-8083-0e140ad82b27_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y [Consulta: 12 de abril de 2022].
- CAMPELO, M. (2013). *Manuela Ballester y Gerda Taro: Mujeres, arte y política en la guerra civil española* [en línea] Trabajo de Fin de Master universitario, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: [https://eprints.ucm.es/id/eprint/26000/1/Mariola%20Campelo.%20Ballester-Taro.%20Mujeres,%20arte,%20pol%C3%ADtica%20y%20guerra%20civil%20\(1\).pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/26000/1/Mariola%20Campelo.%20Ballester-Taro.%20Mujeres,%20arte,%20pol%C3%ADtica%20y%20guerra%20civil%20(1).pdf) [Consulta: 9 de abril de 2022]
- CASAS, M. (2017). *Manuela Ballester, alma viva: Retrato de una artista olvidada*. [en línea] Barcelona: Trabajo de Fin de Master universitario, Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33645/Casas_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 9 de abril de 2022]
- COLL, J.; CUESTA, L.; PÉREZ, L. (2015). *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*. [Catalogo en línea] Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de Valencia.
- DIEGO, E. DE. (2002). *Figuras de la diferencia*, en Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Madrid: La balsa de la Medusa.
- ESCOBAR, M. R. Y SIERRA, A. (2021). La vida no puede apreciarse jamás entre la hipocresía”, Débora Arango. *Revista Diners*. Disponible en: https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/5867_debora-arango-artista-colombiana-pintora-acuarelista-expresionista/ [Consulta: 29 de abril de 2022]
- FRASER, N.; HONNETH, A. (2006). *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político – filosófico*. Madrid: Ediciones Morata.
- FRASER, N. (2012). La política feminista en la era del reconocimiento: un enfoque bidimensional de la justicia de género. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 19(2), 267-286. Disponible en: [file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/Dialnet- LaPoliticaFeministaEnLaEraDelReconocimiento-4161110.pdf](file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/Dialnet-LaPoliticaFeministaEnLaEraDelReconocimiento-4161110.pdf) [Consulta: 1 de mayo de 2022].
- GAITÁN, C. (Ed). (2021). *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)* Sevilla: Biblioteca del Exilio.
- GÓMEZ, J. (2018). *Tres propuestas plásticas en el arte colombiano del siglo XX: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. Convergencias y divergencias*. Tesis doctoral, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Disponible en: <https://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/972>
- HERNÁNDEZ, F. Y HERZOG, B. (2015). *Estética del reconocimiento*. Valencia: Universidad de Valencia.
- HOBSBAWN, E. (2009). *La era del imperio 1875-1914*. 6 Edición. Buenos Aires: Crítica.
- HONNETH, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica.
- HONNETH, A. (2011). *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta.

HONNETH, A. (2014). *El derecho de la libertad*. Buenos Aires: Katz.

HONNETH, A. (2019). *Reconocimiento. Una historia de las ideas europeas*. Madrid: Akal.

JEMIO, K. (2006). Débora Arango. La transgresora de los signos de 1939 (1907-2005). *Revista Lasallista de Investigación*, 3(2), 62-73 Corporación Universitaria Lasallista. Medellín. Disponible en: https://archive.org/details/debora-arango-el-arte-de-la-irreverencia_202106/page/2/mode/2up?view=theater [Consulta: 28 de marzo de 2022].

LAVERDE, M. C. (1987). *Una pintora proscrita*. *Revista Hojas Universitarias Universidad Central*, 3 (27). Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/49456/Unapintoraproscrita.pdf?sequence=18&isAllowed=y> [Consulta: 25 marzo de 2022].

LONDOÑO, S. (1996). *Débora Arango, la pintura como vida*. En *Débora Arango. El arte de la irreverencia*. Medellín: Secretaría de educación y cultura de Medellín.

LONDOÑO, S. (1997). Débora Arango, la más importante y polémica artista colombiana. *Revista Nómadas*, 6. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105118999011.pdf> [consulta: 27 de febrero de 2022].

MARTÍNEZ, C. (2016). Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908 - 1939). *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 10. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5410557> [Consulta: 8 de marzo de 2022].

MEISEL, A. Y ROMERO, J. (2017). *La mortalidad de la Guerra de los Mil Días, 1899-1902*. [en línea] Cuadernos de historia económica y empresarial, 43. Disponible en: https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/chee_43.pdf [Consulta: 13 de abril de 2022].

MUÑOZ, P. (2006). Mujeres en la producción artística española del siglo XX. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 97-117. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110097A/6805> [Consulta: 29 de abril de 2022].

NOCHLIN, L. (2022). *Mujeres Arte y Poder y otros ensayos*. Barcelona: Paidós.

PEREZ-MARTÍN, M. (2020). *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVII-XIX)*. Valencia: Tirant lo Blanch Humanidades.

POLLOCK, G. (1988). *Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?* Disponible en: <https://diariofemenino.com.ar/df/historia-y-politica-puede-la-historia-del-arte-sobrevivir-al-feminismo1/> [Consulta: 12 de abril de 2022].

RESTREPO, E. (2019). *Cronología histórica de Débora Arango Pérez*. Centro de historia de Envigado. Disponible en: <https://www.centrodehistoriaenvigado.com/cronologia-historica-de-debora-arango-perez/> [Consulta: 15 de marzo de 2022].

RIBES, G. (2008). *Manuela Ballester, el llanto airado*. Tarannà Films, 2008 (Película documental) Disponible en: <https://vimeo.com/202908965> [Consulta: 17 de abril de 2022].

SCHUSTER, S. (2011). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos*, 37/38, 35-40. Disponible en: https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC_37-38_SvenSchuster.pdf [Consulta: 9 de diciembre de 2021]

VALENCIA, A. (2012). La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las trasgresiones al Frente Nacional. *Revista Colombiana de Sociología*, 35(2), 15-33. Disponible en: [file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/Dialnet-LaViolenciaEnColombiaDeMGuzmanOFalsYEUmañaYLasTras-4265464%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/Dialnet-LaViolenciaEnColombiaDeMGuzmanOFalsYEUmañaYLasTras-4265464%20(3).pdf) [Consulta: 5 de mayo de 2022].