



**La censura en el arte colombiano: dos constituciones, cuatro artistas**

Judith Esther Pineda Bermúdez

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Historia del Arte

Asesora

Luz Analida Aguirre Restrepo, Magíster (MSc) en Historia del Arte

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Maestría en Historia del Arte  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2023

<b>Cita</b>	(Pineda Bermúdez, J. E., 2023)
<b>Referencia</b>	Pineda Bermúdez, J. E. (2023). <i>La censura en el arte colombiano: dos constituciones, cuatro artistas</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	



Maestría en Historia del Arte, Cohorte VIII.

Grupo de Investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** Jhon Jairo Arboleda Céspedes

**Decano/Director:** Gabriel Mario Vélez Salazar

**Coordinador de posgrados:** Juan Fernando Velázquez Ospina

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

*A mi amado esposo, por su apoyo incondicional*

## Agradecimientos

El presente trabajo de investigación no hubiera sido posible sin las personas que, desde el amor y la comprensión me tendieron su mano, me alentaron a seguir en los momentos de abatimiento y confiaron en mí. Las listas resultan impersonales y excluyentes, sin embargo, mencionaré a quienes albergo en el corazón.

Inicio por agradecer a mi familia, quienes desde el respeto por mis elecciones me han animado a cerrar cada ciclo de aprendizaje. De igual manera, agradezco el apoyo incondicional de mi esposo Diego Cañola, quien desde el día que elegí cursar la maestría me alentó a ir detrás de esa meta que en algún momento me tracé de estudiar historia del arte. A mis amigas y amigos, su preocupación por mi bienestar y voces de respaldo que hacen parte del resultado final de este proceso. A mi querida Jannet Mejía: caminar este camino contigo lo hizo más fácil, tu escucha, la complicidad y el estar ahí me alentó a cruzar la meta y lo mejor de todo, codo a codo contigo. A todos y cada uno de ustedes gracias.

Finalmente, pero no por ello menos importante quiero extender mi gratitud a los artistas María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata por permitirme conocer de primera mano su experiencia con la censura en el arte y a la profesora Luz Analida Aguirre, que con su guía fue esencial para darle forma y materializar esa idea que hoy ya hace parte de ese mundo de las ideas, su asesoría, orientaciones y voces de aliento llegaron siempre en el momento justo; este trabajo es tan suyo como mío, gracias.

---

## Tabla de contenido

Resumen .....	9
Abstract .....	10
Introducción.....	11
1 Planteamiento del problema .....	17
2 Justificación .....	22
3 Objetivos.....	24
3.1 Objetivo general .....	24
3.2 Objetivos específicos .....	24
4 Marco teórico .....	25
4.1 Libertad de expresión .....	26
4.2 Libertad de expresión artística .....	28
4.3 Libertad religiosa y de cultos .....	30
4.4 Censura .....	32
4.5 Identidad cultural.....	40
4.5.1 Género .....	43
4.5.2 Feminismo y género .....	45
5 Metodología.....	50
6 La censura en el arte colombiano, contexto y consecuencias.....	55
6.1 Rusofobia o la censura a los artistas rusos.....	57
6.2 La censura en Latinoamérica, <i>El Milagroso Altar Blasfemo</i> .....	59
6.3 Un caso reciente en Colombia: “Simona” en la Catedral Primada .....	63
6.4 Los contextos de la censura en el arte colombiano .....	68
6.5 Las posturas opuestas y censuradas a causa del dominio de las ideologías. El ejemplo de Antioquia .....	92

---

7 Mujer y dogma en Débora Arango y Carlos Correa .....	97
7.1 Débora Arango, entre la fe y la libertad .....	98
7.2 Carlos Correa y el misticismo de lo humano .....	105
7.3 El desnudo, la “manzana de la discordia”.....	113
8 Género y cultura en María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata .....	123
8.1 <i>Mujeres ocultas</i> , entre el estereotipo y la libertad artística.....	124
8.2 <i>La maja desnudo</i> , el valor de la diferencia .....	141
8.3 La censura y su efecto de visibilidad.....	150
9 Conclusiones .....	153
Referencias .....	159
Anexos.....	174
Anexo A. Breve lista de obras censuradas en Colombia 1899 – 2022.....	174
Anexo B. Esquema de entrevista a Jorge Alonso Zapata .....	178
Anexo C. Consentimiento informado de Jorge Alonso Zapata .....	180
Anexo D. Autorización para el registro de imágenes de Jorge Alonso Zapata .....	181
Anexo E. Esquema de entrevista a María Eugenia Trujillo .....	182
Anexo F. Consentimiento informado de María Eugenia Trujillo .....	184
Anexo G. Carta Coordinador Cultural Biblioteca Carlos Gaviria Díaz .....	185
Anexo H. Acta de donación MUUA .....	186

## Lista de imágenes

- Imagen 1.** *Lo sentimos. Tiene 100 años pero sigue siendo demasiado osada. #ToArtItsFreedom.* .....18
- Imagen 2.** *Thérèse Dreaming* (1938). Balthus. Óleo sobre lienzo, 149.9 × 129.5 cm. ....19
- Imagen 3.** *Sin Palabras* (1996). [Fotografía de Larry Barns, Impresión RC]. Neshat, S. ....48
- Imagen 4.** *Milagroso Altar Blasfemo* (2017). Mujeres Creando. Centro Cultural Metropolitano de Quito. ....60
- Imagen 5.** *Milagroso Altar Blasfemo* (2017-2018). Mujeres Creando. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago. <https://qrcd.org/3VJR> .....62
- Imagen 6 .** *La mujer del Levita de los montes de Efraím* (1899). Epifanio Garay. Óleo sobre tela. 139 x198,5 cm. Museo Nacional de Colombia, Bogotá D.C. ....71
- Imagen 7 .** *Las fuerzas migratorias* (1939). Pedro Nel Gómez. Mural al fresco. Sala del Alcalde, Museo de Antioquia (Medellín) .....76
- Imagen 8 .** *Cristo desnudo* (1971). Justo Arosemena. Escultura en lámina de hierro soldada. 300 x 120 x 27 cms. Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá .....82
- Imagen 9 .** *Hombre en busca de paz* (1972). Jorge Marín Vieco. Escultura en bronce 14 m de altura, 4 t de peso. Parque Cementerio Campos de Paz, Medellín. ....83
- Imagen 10.** *Blanco Porcelana* (2011). Margarita Ariza. Cartilla. <https://qrcd.org/3VKc> .....84
- Imagen 11** *Serie Atrapados* (2003). Ángel María Ortiz. Escultura en yeso a escala humana. ....89
- Imagen 12.** *En la UdeA también canta el Cirirí* (2022). Movice - RAM. Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo. <https://qrcd.org/3WCE> .....90
- Imagen 13.** *Hermanas de la Presentación* (1940). Débora Arango. Óleo sobre fique.0,88x1.17mts .....100
- Imagen 14.** *La Amiga* (1939). Débora Arango. Acuarela de 60 x 144 cms. Museo de Arte Moderno de Medellín .....100
- Imagen 15.** *La anunciación / Desnudo* (1941). Carlos Correa. Óleo sobre lienzo. 1,90 x 1,90. Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín. ....107
- Imagen 16.** *La Diosa Bachué* (1949). Carlos Correa. Óleo sobre lienzo, 202 x 88 cms Colección Museo de Antioquia. ....112

- 
- Imagen 17.** *La mística* (1940). Débora Arango. Acuarela. 1.0 x 0.66 m. Museo de Arte Moderno de Medellín ..... 117
- Imagen 18.** *La guardiana de los farallones* (s.f.). Carlos Correa. Aguada. (Zulategi, p.193) ..120
- Imagen 19.** *Origen vital* (1954). Carlos Correa. Acuarela, 56 × 56 cm, Museo de Antioquia, Medellín..... 121
- Imagen 20.** *Virgen de la candelaria* 2010. María Eugenia Trujillo. Repujado sobre lámina de aluminio y bordado en mostacillas. Alto 0.75, ancho 0.57. <https://qrcd.org/3WCw> ..... 126
- Imagen 21.** *Soy Virgen* (2014). María Eugenia Trujillo. Objeto intervenido, lino, bordado, pintura. 75 x 15 x 15 cm, Colección de la artista. <https://qrcd.org/3VTI>..... 136
- Imagen 22.** *Las desobedientes* (2022), Izq., *La Doña*; centro, *Chavela Vargas*; der. *Janis Joplin*. María Eugenia Trujillo. [https://www.instagram.com/mariaeugenia\\_trujillo\\_artista/](https://www.instagram.com/mariaeugenia_trujillo_artista/) ..... 139
- Imagen 23.** *Las desobedientes* (2022). María Eugenia Trujillo. Reclinatorio con apliques bordados. <https://www.instagram.com/p/CpY1-nHONmm/> ..... 140
- Imagen 24.** *Maja Desnudo* (2006). Jorge Alonso Zapata. Acrílico sobre lona. 100 x 70 cm. Colección Museo de Antioquia, Medellín. .... 144
- Imagen 25.** *Fornicatum est Pecatum* (s. f.). Jorge Alonso Zapata. Objeto intervenido con pintura en acrílico. Colección del artista. .... 148
- Imagen 26.** Débora Arango. Boceto a lápiz sobre papel para la acuarela *El placer*, década de 1930. Tomado de *Vida de Pintora* (p. 70)..... 149
- Imagen 27** *El placer* (s.f.). Débora Arango. Acuarela. 33 x 31 cm. Colección particular. Tomado de Débora Arango exposición retrospectiva (p. 17). .... 149

## Resumen

El presente trabajo de grado da cuenta de las causas y consecuencias de los episodios de censura vividos por cuatro artistas de origen antioqueño: Débora Arango, Carlos Correa, María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata. El análisis de corte cualitativo se fundamentó en las constituciones vigentes al momento de la ocurrencia de los hechos y en la lectura de las características del contexto social y político que rodearon a los artistas y sus obras. El estudio de los casos se desarrolla después de haber elaborado un paneo de episodios de censura al arte a nivel internacional y nacional para, una vez realizado este mapa mental, adentrarse en el objeto de la investigación. La censura, a pesar de las garantías a las libertades personales establecidas en los Estados liberales, continúa vigente y ha estado presente a lo largo de la historia de arte. Las causas de esta limitación al ejercicio del derecho a la libertad de expresión se corresponden con los valores morales, las estructuras de poder y las ideologías políticas que componen la identidad cultural de una sociedad determinada. La cultura católica e ideología conservadora fueron los puntos de partida de los censores, quienes reaccionaron a las propuestas artísticas de corte crítico hacia las bases del orden social y cuestionan los dogmas religiosos, los estereotipos de género y las prácticas excluyentes. Las consecuencias de la censura se pueden establecer en dos frentes: autocensura y exploración de prácticas artesanales y la consolidación de los artistas y sus obras.

*Palabras claves:* Libertad de expresión, libertad de expresión artística, censura, Débora Arango, Carlos Correa, María Eugenia Trujillo, Jorge Alonso Zapata

### **Abstract**

The present work gives an account of the causes and consequences of the episodes of censorship experienced by four artists from Antioquia: Débora Arango, Carlos Correa, María Eugenia Trujillo and Jorge Alonso Zapata. The qualitative analysis was based on the constitutions in force at the time of the events and on a reading of the characteristics of the social and political context surrounding the artists and their works. The study of the cases is developed after having elaborated an overview of episodes of censorship of art at the international and national level in order to, once this mental map has been made, enter into the object of research. Censorship, despite the guarantees to personal freedoms established in liberal states, continues to be in force and has been present throughout the history of art. The causes of this limitation to the exercise of the right to freedom of expression correspond to the moral values, power structures and political ideologies that make up the cultural identity of a given society. Catholic culture and conservative ideology were the starting points of the censors who reacted to artistic proposals that were critical of the foundations of the social order and questioned religious dogmas, gender stereotypes and excluding practices. The consequences of censorship can be established on two fronts: self-censorship and exploration of craft practices and the consolidation of artists and their works.

*Keywords:* Freedom of expression, freedom of artistic expression, censorship, Débora Arango, Carlos Correa, María Eugenia Trujillo, Jorge Alonso Zapata

## Introducción

La pregunta por las causas y consecuencias de la censura en la historia del arte surge a partir del asombro, por decir lo menos, que como abogada me produjo conocer casos de censura a obras de artistas de los siglos XIX y XX y que seguían siendo vetadas en los albores del siglo XXI. Esto sucedió, por ejemplo, con las obras de pintores tan prestigiosos como Balthus y Schiele. De ahí en adelante consideré que mi trabajo de grado para optar al título de Magister en Historia del Arte debía girar sobre este tema porque me permitiría un ejercicio dialógico entre los discursos de la historia del arte y el derecho. Los hallazgos no cesaban y a medida que compilaba información surgió la preocupación por la censura en el arte colombiano, encontrándome con lo vivido por artistas contemporáneas como Margarita Ariza y María Eugenia Trujillo durante la segunda década del siglo presente.

La garantía al derecho a la libertad de expresión y la prohibición expresa de censura se diluían en tanto se daban bajo la Constitución Política de Colombia 1991. Los mecanismos de protección operaron sí, pero surgió entonces la pregunta por las causas esgrimidas por los censores al momento de pretender limitar el derecho a la libertad de expresión artística. Esto implicó que me preguntara precisamente por aquellos censores que en algunos momentos correspondían al público, en otros al mismo circuito artístico, en otros al mundo académico, todos con un énfasis muy llamativo desde las ideologías políticas y religiosas.

Llegados a este punto fue inevitable atender a las características sociales, culturales y políticas del país a fin de entender las bases de las condenas a las piezas artísticas y a sus creadores, aflorando circunstancias como la moral de la Iglesia Católica, las disputas partidistas, los estereotipos de género y “razones estéticas” apoyadas en ello. Estas circunstancias sentaban sus

raíces en el desarrollo histórico de la República de Colombia, hecho que ampliaba aún más el espectro de casos de censura al arte ocurridos en el país.

Pero había un territorio que llamaba poderosamente mi atención, se trataba del Departamento de Antioquia, por ser el lugar de procedencia de algunos de los artistas censurados a lo largo de historia del arte colombiano, ello me permitió delimitar la investigación a creadores visuales de origen antioqueño para así estudiar bajo la lupa de las cartas constitucionales vigentes en su tiempo cuáles habían sido los mecanismos de protección al derecho de la libertad artística o en su defecto la ausencia de estos. Así pude restringir el objeto de estudio sin que ello significara no dialogar con otros casos de censura para poder establecer las causas y consecuencias de los episodios de censura ocurridos a artistas plásticos de esta región del país bajo las constituciones de 1886 y 1991.

De este modo, Débora Arango, Carlos Correa, María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata fueron los artistas elegidos debido a los debates y discusiones que se dieron alrededor de sus creaciones artísticas en las que estaba implicado el papel de la mujer, su rol en la sociedad, su cuerpo, el género, la sexualidad y la visión ideológica que la sociedad tuviera o tiene sobre ella.

Conocer las razones que llevaron a la censura de estos cuatro artistas me permitió identificar rasgos característicos de la identidad cultural antioqueña y cuestionar desde la óptica de la garantía de derechos y usos sociales contemporáneos su validez, y no desde la necesidad de imponer una postura, sino desde la necesidad de cuestionarnos como sociedad esas ideas anquilosadas que van en contra de la dignidad de sujetos de especial protección.

La comparación de dos momentos históricos que tienen entre sí décadas de distancia cobra relevancia cuando en 2014 la sociedad, los poderes del Estado y la Iglesia esgrimen al momento

de justificar la censura los mismos argumentos con los que atacaban a artistas y obras en la primera mitad del siglo XX. De algún modo, esto muestra que nuestra sociedad parece no haber avanzado en su postura frente a lo disonante o incómodo. Si bien el derecho a la libertad de expresión no es absoluto y encuentra límites en el ejercicio de otros derechos e intereses de orden superior, es necesario poner sobre la mesa las causas de la limitación del mismo a través de la censura y el modo en que la historia del arte se ocupa de ello para defender tanto el derecho del artista a expresarse –así sus expresiones y propuestas generen incomodidad–, como para permitirle a la sociedad pensarse a través de los diálogos propuestos por los creadores y sus obras.

La pregunta por la relación arte-derecho, génesis de la presente investigación, se salda con la relación entre la garantía constitucional al derecho a la libertad de expresión artística y su limitación, la censura. Ahora bien, al indagar por las causas de la censura y cómo operaban y operan los sistemas jurídicos en los periodos referidos, se encontró que si bien hay estudios e investigaciones sobre los episodios de censura, en estos se no se profundiza sobre el componente jurídico que le cabe a cada hecho en particular. Este interés es el que soportó los resultados de esta investigación en el campo de la historia del arte y se considera que le aporta un nuevo matiz a los análisis de los hechos de censura que se referencian a lo largo del texto. Con este norte, desde la hermenéutica se analizaron fuentes primarias y secundarias para identificar cómo el derecho se ubica a favor o en contra de la libertad de expresión y cómo soporta o combate las posturas censurantes. Mi condición como abogada me permitió adentrarme en ese análisis, combinando así más que dos áreas de conocimiento, dos pasiones.

Para dar respuesta a la pregunta central se acudió a la lectura de bibliografía relacionada con el tema, entre la que se encuentran biografías, trabajos de grado, jurisprudencia y doctrina con la finalidad de delimitar el marco teórico y tomar elementos de interés para el desarrollo de las

unidades de resultado investigativo. Así mismo, se acudió al estudio de caso y a la aplicación de entrevistas semiestructuradas dirigidas a los artistas visuales que aún están activos, representados en María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata. A lo largo del trabajo se acudió también al análisis de las piezas artísticas que en él se relacionan para su comprensión, al estudio del contexto bajo el que se producen y la interpretación que el espectador realiza de las mismas.

De otro lado, la aplicación de la metodología a los objetivos específicos de investigación condujo a la definición de tres unidades de resultado orientadas a establecer las causas y consecuencias de la censura a nivel general en Colombia y en particular en los casos de censura experimentados por los artistas de origen antioqueño ya mencionados. Así, para la primera unidad *La censura en el arte colombiano, contexto y consecuencias* (Numeral 6) se analizaron las causas estructurales de la censura en el país. Sin embargo, para establecer las mismas fue necesario contextualizar y observar la vigencia de la censura con casos contemporáneos ocurridos en Europa y Latinoamérica, para después adentrarse en el caso colombiano. A partir de una serie de hechos acaecidos bajo ambas constituciones en los que se da cuenta del porqué se censura y quién es el sujeto censor, se realiza un mapeo general de cómo ha operado y aún opera la censura en nuestro medio. Esta unidad cierra con una exposición de las características de la identidad cultural antioqueña, por ser este el medio que permea la formación de la personalidad y define las circunstancias (sociales, políticas, morales) de los artistas analizados.

La segunda unidad se define como *Débora Arango y Carlos Correa, mujer y dogma* (Numeral 7), y da cuenta de los episodios de censura experimentados por los artistas entre 1939 y 1942. En ambos, la discusión alcanzó tenor político y estuvo mediada por la postura férrea de la Iglesia Católica en su contra, que para la época en la que se encontraba vigente el concordato y la constitución de 1886, gozaba de protección por parte del Estado y una serie de privilegios con

rango legal. Además de los casos, hay un acercamiento a la producción artística posterior a los episodios de censura y las consecuencias que para cada artista trajo el escándalo y escarnio público. Para finalmente narrar cómo el desnudo femenino es el detonante de la discusión moral con tinte político y el porqué de su rechazo en ese momento histórico en el país.

Para cerrar, la tercera unidad *Género y cultura en María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata* (Numera 8), del mismo modo que en la unidad precedente, expone los hechos que dan lugar a los episodios de censura experimentados por estos artistas actuales. El componente que une los hechos es el cuestionamiento a los estereotipos de género presentes en la sociedad colombiana, bien frente al rol de la mujer o a la orientación sexual e identidad de género. En estos casos, el análisis parte de las posibilidades de protección al derecho a la libertad de expresión con los que cuentan las creaciones artísticas a partir de la constitución de 1991 y sobre cómo los actos de censura sirvieron para que tanto los artistas, como sus obras, temáticas y críticas se hicieran visibles en el medio artístico no sólo local sino nacional e incluso internacional, así como el rol censurante en estos casos, de la institucionalidad artística.

La censura como mecanismo de limitación al derecho a la libertad de expresión persiste en la historia del arte; ha sido una constante, en especial cuando los artistas proponen a través de una postura crítica frente a lo establecido, cuestionamientos que conducen a dudas razonables sobre los fundamentos de los valores sociales que al ser producto del consenso, son susceptibles de ser evaluados y reestructurados en busca de una sociedad inclusiva y garantista de los derechos de sus ciudadanos. En el caso que nos atañe, del derecho a la libertad de expresión artística sin que sobre este se imponga el fantasma de la censura.

Asumir esta temática en una disciplina como la historia del arte permite el diálogo con otros campos del conocimiento como el derecho que termina por gravitar sobre un asunto que está ávido de mayores estudios y que resulta estimulante por el sinnúmero de casos que se pueden encontrar. Para este trabajo de grado se trató de concentrarlo en cuatro artistas vinculados con las artes plásticas y/o visuales del orden local y nacional que, como se dijo antes, fueron cubiertos por dos constituciones distintas, recurso que también le sirve a la historia del arte para referirse al quehacer de los sujetos creadores.

## 1 Planteamiento del problema

El surgimiento de los Estados liberales trajo consigo la limitación del poder absoluto del Estado en favor de las libertades individuales. La declaración de los derechos del hombre sentó como base de las nacientes naciones democráticas el ejercicio de la libertad en sus diversas formas. Esta premisa acarrió, frente al derecho a la libertad de expresión, la prohibición de la censura como mecanismo de control social, cultural y político.

Colombia, a partir de 1991, se constituye como un Estado social y democrático de derecho que deriva su legitimidad en la libertad y la dignidad de los individuos. Siendo así, la censura, entendida como cualquier práctica estatal –e incluso privada– que propenda por el ilegítimo control, supresión u ocultamiento de la información, las expresiones y, en general, el libre proceso comunicativo de las ideas, está proscrita (Corte Constitucional, 1994).

A pesar de estar la censura prohibida en los Estados democráticos, alrededor del mundo la misma se sigue presentando. Tal y como lo demuestran los casos de censura a exposiciones llevadas a cabo en el siglo XXI en las que se limitó la exhibición de configuraciones artísticas que han generado polémica por décadas como, por ejemplo, la exposición de la obra de Egon Schiele (1890-1918) que, debido al éxito que tuvo en Viena en el marco de la conmemoración del centenario de su fallecimiento, dio pie a que la muestra pudiera ser presentada en otros países europeos. Sin embargo, de acuerdo con Lara Gómez Ruiz en su artículo *Alemania y Reino Unido censuran la obra de Egon Schiele por “pornográfica”* (2018), para las dinámicas sociales de Inglaterra y Alemania, la obra de Egon es vista como obscena (Ver Imagen 1). Por esta razón, los mismos organizadores decidieron cubrirla con la frase *SORRY, 100 years old but still too daring today* [Lo sentimos, pero aún demasiado atrevido para hoy], de tal modo que así llegara a estos

otros contextos trayendo a colación la frase del escritor y crítico Ludwig Hevesi, emblema de la Secesión Vienesa, cofundada por Klimt en 1897, en la que se lee “Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit” (A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad) (párr. 3).



**Imagen 1.** *Lo sentimos. Tiene 100 años pero sigue siendo demasiado osada. #ToArtItsFreedom.* Modernismo Vienés. <https://moderne.wien.info/es/articles/daring-arts>

Otro caso polémico tuvo que ver con la obra de Balthus Klossowski de Rola “Balthus” y, específicamente, con su pieza *Thérèse Rêvant* (1938), propiedad del Museo Metropolitano de Nueva York (MET) (Ver Imagen 2). Contra la cual en 2017, más de nueve mil personas firmaron una petición para que fuera retirada del museo o se le contextualizara en el marco del movimiento *Me Too* por considerar que en dicha obra la mujer es vista como un objeto sexual y, en opinión de activistas feministas, fomenta el abuso sexual (Martínez, 2018, párr. 15). Estos ejemplos anacrónicos de censura derivaron en la pregunta por la persistencia de esta práctica para con las manifestaciones artísticas y en la posibilidad de evidenciarlo en el ámbito local.



**Imagen 2.** *Thérèse Dreaming* (1938). Balthus. Óleo sobre lienzo, 149.9 × 129.5 cm.  
The Metropolitan Museum of Art (MET), New York.

Ahora bien, a pesar de su prohibición, la censura a las artes plásticas y/o visuales se ha presentado en la historia del arte de Colombia en distintos momentos. Existen ejemplos precisos como es el caso de Débora Arango (1907-2005) a quien en 1939 la censuraron por su obra *La amiga*. Otro caso es Carlos Correa (1912-1985) entre los años 1941 y 1942 con la pintura *La Anunciación*. En tiempos contemporáneos artistas como Jorge Alonso Zapata (1965-) fue cuestionado por su pieza *Maja desnudo* (2006) y María Eugenia Trujillo (1953-) por la exposición *Mujeres Ocultas* (2014). Todos ellos, en diferentes momentos de la historia del país y bajo textos constitucionales distintos. Los dos primeros, bajo la Constitución de 1886 y los dos últimos, con la Constitución de 1991, vivieron el rechazo hacia sus creaciones artísticas por no ajustarse las mismas a las normas morales dominantes y por representar el cuerpo de la mujer alejado del canon

académico como en los casos de Correa y Arango o por tratar, abiertamente, temas tabú como las identidades de género diversas y la sexualidad femenina en el caso de Zapata y Trujillo. Estos casos responden a la intervención de estructuras de poder de la sociedad colombiana (aparato judicial/iglesia) en torno a sus producciones artísticas y a la dinamización de la opinión pública frente a los cuadros, objetos e intervenciones de los artistas.

La presencia recurrente de casos de censura a las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia y en la contemporaneidad del país (a pesar de su prohibición) nos lleva a preguntarnos cuáles fueron las causas sociales, políticas y culturales de los episodios de censura vividos por los mencionados artistas, e indagando más a profundidad en la necesidad de establecer si estas acciones tuvieron repercusiones directas en su producción artística y de ser así cuáles fueron.

El direccionamiento hacia este objeto de estudio responde al escaso número de investigaciones que den cuenta de las causas y consecuencias de los episodios de censura en estos cuatro artistas de origen antioqueño y a la necesidad evidenciada de visibilizar cómo la censura a las manifestaciones artísticas limita el ejercicio a la libertad de expresión artística.

En los casos elegidos para el estudio, la acción censurante está mediada por la existencia de imágenes u objetos cuyas características particulares derivan en actos directos de censura porque se encuadran en desafíos o críticas a ideologías políticas, creencias religiosas o estereotipos de género. Ahora bien, indagar por la causa de los actos de censura, por los medios o modos utilizados para ejecutar la acción y por el contexto en el que se crea y expone la obra permite establecer puntos comunes entre los acontecimientos, los artistas y las obras objeto de estudio. Además, fue fundamental preguntarse cuál fue el objeto de la censura ¿se trató acaso de la creación artística o de la persona del artista? Así mismo, el estudio de los mencionados hechos, permitió

identificar cuáles fueron los mecanismos de protección a la libertad de expresión artística, jurídicos o sociales, existentes en cada caso.

Los incidentes de censura se agruparon para su estudio de acuerdo con el texto constitucional vigente en el momento histórico específico, esto con la finalidad de establecer el marco normativo y el contexto político y social bajo los que se dieron. Así se analizó a Débora Arango y Carlos Correa bajo la Constitución de 1886 y a Jorge Alonso Zapata y María Eugenia Trujillo desde la Carta de 1991. Al recuento del hecho, necesario para encuadrar el análisis interpretativo del contexto y de las obras, le siguió la indagación de los posibles cambios en la producción artística posterior a la acción censurante, para finalmente establecer las consecuencias tanto personales como de índole social y cultural de la misma.

## 2 Justificación

Como abogada, al abordar el campo de la historia del arte me cuestioné sobre la relación que pudiera existir entre ambas disciplinas. Plantearse la existencia de una relación efectiva entre el mundo del derecho y el arte genera cierto desconcierto, pues ambos se perciben distantes. El primero es ortodoxo, rígido y limitante, mientras el segundo es heterodoxo, maleable y libre. Esta misma inquietud afloraba en quienes no le encontraban sentido bien desde el derecho o bien desde las artes a la compaginación de ambos saberes.

Con el ánimo de encontrar un punto de conexión entre el derecho y la historia del arte inicié una primera exploración de fuentes bibliográficas que me permitiera desarrollar una línea argumental lógica basada en conceptos tanto jurídicos como historiográficos. Este ejercicio dio como resultado el hallazgo de una línea de trabajo idónea para demostrar la relación existente entre el arte y el derecho, el derecho a la libertad de expresión. Esto debido a que establece, entre otras, la defensa del ejercicio de la libertad a través de las manifestaciones artísticas.

En el devenir del proceso de investigación la pregunta inicial sobre la relación arte/derecho dejó de ser la premisa para convertirse en el motivo que permitió llegar a la necesidad de dar respuesta a la pregunta por las causas y consecuencias de los episodios de censura experimentados por artistas plásticos y/o visuales colombianas. Los casos de censura ocurridos en Europa y Estados Unidos entre 2017 y 2018, abrieron la puerta de entrada a la indagación por la censura a las manifestaciones artísticas a nivel nacional y local dando como resultado la elección como foco de análisis de cuatro artistas cuyas obras fueron censuradas bajo circunstancias sociales y políticas específicas. Su estudio permite establecer cuáles fueron los argumentos que esgrimieron los censores al momento de decidir limitar la libertad de expresión artística a través de la censura,

además de dar cuenta de cuál fue el objeto de censura (obra y/o persona) y las consecuencias de estos hechos en la producción artística. Los artistas elegidos y ya mencionados están inmersos dentro de las dinámicas de la cultura antioqueña dando cuenta de las características del contexto cultural, social y político en el que se produjeron sus obras.

Así, si bien la relación arte/derecho se resuelve a través del puente que el derecho a la libertad de expresión tiende hacia el arte, la presencia constante en el medio artístico colombiano de la censura como mecanismo de control abre la necesidad de, a través del ejercicio interpretativo de las configuraciones artísticas de los artistas censurados, y del estudio del impacto del hecho en la persona del artista y su ejercicio creativo, dar cuenta de las causas y consecuencias de esta limitación al ejercicio del derecho a la libertad de expresión en nuestro medio.

### **3 Objetivos**

#### **3.1 Objetivo general**

Exponer, en el marco de las cartas políticas de 1886 y 1991, las causas de los episodios de censura experimentados por Débora Arango, Carlos Correa, María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata y los efectos en su procesos creadores.

#### **3.2 Objetivos específicos**

1. Comprender las dinámicas sociales, políticas y culturales presentes en los casos de censura objeto de estudio y las consecuencias lesivas de los hechos dentro del contexto general colombiano.
2. Determinar a través del ejercicio interpretativo de la obra de Débora Arango y Carlos Correa las consecuencias de los episodios de censura a la luz de la Constitución Política de 1886 y el Concordato.
3. Identificar a través del ejercicio interpretativo de la obra de María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata las consecuencias de los episodios de censura a la luz de la Constitución Política de 1991 y sus mecanismos de tutela de derechos.

#### **4 Marco teórico**

La limitación al uso y goce efectivo del derecho a la libertad de expresión que conlleva la censura, es como se mencionó el punto nodal de la presente investigación. El ejercicio del derecho a la libertad de expresión viene acompañado, de acuerdo con la doctrina jurídica, de la prerrogativa de no ser perturbado por expresar el propio pensamiento u opinión, potestad que a su vez contiene la facultad de elegir los medios que se consideren apropiados para difundir las propias ideas.

Si bien esta es una investigación realizada desde la disciplina de la historia del arte, debe en el marco teórico hacerse alusión a conceptos propios del derecho constitucional contemporáneo en donde las dimensiones del derecho a la libertad de expresión esbozadas en el párrafo anterior deben ser protegidas de manera simultánea y, como se logra entrever, las mismas acompañan de principio a fin el quehacer del artista. La acción limitante propia de la censura, en el caso de las obras de arte, responde a la creación o utilización de imágenes u objetos cuyas características particulares despiertan reacciones negativas en ciertas esferas sociales por colocarse las expresiones artísticas en el lugar de quien desafía o critica ideologías, políticas o creencias religiosas socialmente arraigadas y aceptadas.

Teniendo como norte la necesidad de responder al cuestionamiento sobre las causas de los episodios de censura experimentados por Débora Arango, Carlos Correa, Jorge Alonso Zapata y María Eugenia Trujillo a la luz de las cartas políticas de 1886 y 1991 y los efectos de estos en sus producciones artísticas, se procede a la delimitación de los conceptos que se consideran fundamentales para desarrollar los objetivos del presente trabajo. Estos serían los que apuntan a factores como la libertad de expresión, libertad de expresión artística, libertad de cultos, censura, género, feminismo e identidad cultural, que serán presentados a continuación.

#### **4.1 Libertad de expresión**

En su dimensión individual, la libertad de expresión contempla no solo el derecho a expresarse sin interferencias arbitrarias sino también el derecho a utilizar cualquier medio apropiado para difundir el propio pensamiento. No se limita pues a las manifestaciones escritas u orales, al ser el medio y la expresión inescindibles, limitar las posibilidades o formas de divulgación del pensamiento es restringir el ejercicio pleno del derecho a la libertad de expresión. Ahora en su dimensión colectiva al ser la libertad de expresión un medio para el intercambio de pensamientos, ideas, opiniones e información abarca el derecho de las personas a recibir estos pensamientos, ideas, opiniones e información de parte del emisor. De acuerdo con la Corte Constitucional colombiana en la Sentencia T-391 de 2007 se define el derecho a la libertad de expresión, en sentido estricto, como:

El derecho de las personas a expresar y difundir libremente el propio pensamiento, opiniones, informaciones e ideas, sin limitación, a través del medio y la forma escogidos por quien se expresa. Apareja el derecho de su titular a no ser molestado por expresar su pensamiento, opiniones, informaciones o ideas personales, y cuenta con una dimensión individual y una colectiva. (p. 58)

El derecho a la libertad de expresión no es absoluto y existe conceso a nivel nacional e internacional sobre los tipos de expresiones o discursos sobre los cuales se desvirtúa la protección de este derecho que según la jurisprudencia de la Corte Constitucional apunta a:

[...] (a) La propaganda en favor de la guerra; (b) la apología del odio nacional, racial, religioso o de otro tipo de odio que constituya incitación a la discriminación, la hostilidad, la violencia contra cualquier persona o grupo de personas por cualquier motivo (...); (c) la pornografía infantil; y (d) la incitación directa y pública a cometer genocidio. (p. 62)

En lo referente a la protección del derecho a la libertad de expresión existen formas de expresión que conllevan en sí mismas el ejercicio de otros derechos fundamentales pero cuya protección se desprende de la garantía al derecho a la libertad de expresión. Algunas de ellas se refieren a las visiones estéticas, las manifestaciones artísticas de distinta índole y la visión religiosa. Así lo expresa la Corte Constitucional: “(\*) los discursos estéticos, morales, emotivos o personales, manifestados a través de expresiones verbales, artísticas, o de conductas simbólicas o expresivas, sin perjuicio de la protección constitucional explícita de la libre expresión artística y (\*) el discurso religioso” (p. 64). En estos casos los derechos fundamentales protegidos son el derecho al libre desarrollo de la personalidad y la libertad religiosa y de cultos.

Como se señaló anteriormente, el uso y goce del derecho a la libertad de expresión lleva aparejada la protección de expresiones socialmente aceptadas, expresiones inofensivas y expresiones alternativas o diversas. En este último grupo se encuentran expresiones protegidas por el ordenamiento jurídico que pueden resultar ofensivas, impactantes, inapropiadas, escandalosas o contrarias a las creencias y posturas mayoritarias, es decir, se protege el contenido y el tono de la expresión como consecuencia de la tolerancia para con la diversidad.

En este punto es importante anotar que la libertad de expresión artística es un derecho fundamental autónomo, que se entiende como una subcategoría de la libertad de expresión, con la que comparte ciertos elementos como la exteriorización del fuero interno. Desde lo normativo el Estado frente a la expresión artística tiene la prohibición de limitar el proceso de creación y de difusión de las representaciones artísticas. Así, la Constitución Nacional no le permite al legislador crear leyes que limiten el ejercicio del derecho a crear, propio de la libertad de expresión artística, o que definan qué es una obra de arte y dónde es viable su exhibición. Al derecho en comento sólo se le reconoce un límite que es la afectación de manera grave de otro derecho fundamental como

la dignidad humana, la honra, el buen nombre e intimidad. Esto en el escenario de la difusión, pues la protección en el escenario de creación es absoluta y el límite lo imponen la creatividad artística y la técnica.

Hay que señalar que a la libertad de expresión artística en nuestro ordenamiento jurídico no se le aplican los límites generales del derecho a la libertad de expresión, pues las obras no se consideran asimilables a una mera opinión o información, sino que son vistas como expresiones de la cultura. Debido a esto, en nuestro país, bajo la constitución de 1991, las posibles trasgresiones del arte a derechos fundamentales colindantes como la dignidad humana son revisadas y definidas caso a caso.<sup>1</sup>

#### **4.2 Libertad de expresión artística**

Cuando se trata de aludir a este asunto es necesario acudir al Sistema Internacional de Derechos Humanos como fuente del derecho. Siendo así, desde un organismo internacional como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) la libertad de expresión artística es definida como:

La libertad de imaginar, crear y distribuir expresiones culturales diversas sin censura gubernamental, interferencia política o presiones de actores no estatales. Incluye el derecho de todos los ciudadanos a acceder a esas obras y es fundamental para el bienestar de las sociedades. (Unesco, 2019, p. 1)

---

<sup>1</sup> Esto se puede cotejar con lo que indica la Corte Constitucional en su Sentencia T-025 de 2022 cuando señala que “es posible pensar en una afectación a la publicación y difusión de la obra, cuando se esté ante serias afectaciones a la honra, buen nombre e intimidad de otra persona. Estos límites requieren, sin embargo, un análisis caso a caso” (p. 53).

Al ser una subcategoría del derecho a la libertad de expresión, su protección se ha consagrado en instrumentos normativos internacionales y nacionales, sin embargo, el ejercicio efectivo del derecho de los artistas a expresarse libremente sigue siendo un desafío pues se enfrentan de manera permanentemente –en especial cuando sus creaciones y medios de expresión contrarían los órdenes establecidos en sus sociedades (religioso, político, cultural, social)– a vulneraciones diversas que van desde la censura, hasta el encarcelamiento, las amenazas a la integridad física y en casos extremos el asesinato.

Como lo manifestó la Corte Constitucional en la Sentencia SU626/15 (p. 40) las garantías constitucionales al derecho a la libertad de expresión en las manifestaciones artísticas amparan el derecho de poetas y literatos a manifestarse a través de las palabras; el derecho de los artistas plásticos a divulgar, exponer y vender sus creaciones; el derecho de las instituciones a promocionar las creaciones de los artistas que elijan; el derecho de las personas a conocer y apreciar las muestras artísticas; y, la obligación del Estado de garantizar el ejercicio del derecho a la libertad de expresión artística poniendo a disposición los medios necesarios y suficientes en condiciones de igualdad y equidad. Ahora bien, al pertenecer el derecho de creación o proyección artística a la esfera interna de los individuos no admite en su ejercicio ningún tipo de limitación, así “cualquier acto, particular o de autoridad, que pretendiese poner freno al desarrollo del impulso vital del hombre creador, constituiría una afrenta a su dignidad humana” (Sentencia T-628, 2017, p. 47).

En el contexto jurídico colombiano la expresión por medio del arte se encuentra constitucionalmente garantizada de forma especial lo que conlleva a que las restricciones a su ejercicio sean excepcionales y deban encontrarse soportadas en razones de suma importancia desde la perspectiva constitucional. El contenido crítico de una muestra artística, por ejemplo, no puede considerarse sólo por ese hecho una expresión creada para causar daño de tal modo que la

incomodidad o disgusto frente a una obra artística no prueba por sí misma una afrenta a los derechos fundamentales de los demás.

En este orden de ideas las manifestaciones artísticas son tenidas en el ordenamiento jurídico colombiano como formas de comunicación objeto de una protección constitucional reforzada pues son el medio por excelencia de ejercicio del derecho fundamental al libre desarrollo de la personalidad. En los casos objeto de estudio de esta investigación, la simbología de las obras contraría las estructuras de poder y despierta la reacción de la opinión pública por develar actos discriminatorios naturalizados en la sociedad e inducir, a través del malestar, reflexiones en torno a la discriminación y la equidad.

#### **4.3 Libertad religiosa y de cultos**

La Corte Constitucional establece que el derecho a la libertad de conciencia –protegido en la Carta Magna– busca garantizar que los habitantes del territorio colombiano aseguren la inviolabilidad de sus creencias religiosas a manos del Estado o particulares. Teniendo en cuenta esta premisa nadie puede ser molestado en razón de sus creencias y convicciones, tampoco se está obligado a hacerlas públicas o a actuar en contra de la propia conciencia. La Sentencia T-200, 1995, indica que la comunidad puede afiliarse a cualquier confesión religiosa siempre y cuando acate los deberes y derechos que se establecen en la misma.

Por otra parte, según lo contenido en la Resolución A/RES/69/175 aprobada por la Asamblea General de Naciones Unidas el 18 de diciembre de 2014:

Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento, conciencia y religión o creencias, lo que incluye la libertad de tener o no tener, o de adoptar, la religión o las creencias que

cada uno elija y la libertad de manifestarlas individual o colectivamente, tanto en público como en privado, mediante la enseñanza, las prácticas, el culto y la celebración de ritos, incluido el derecho a cambiar de religión o de creencias. (Naciones Unidas, 2015, p. 3)

Así como el derecho a la libertad de expresión no es absoluto, el derecho a la libertad religiosa y de cultos tiene como límites el respeto al interés público, al orden jurídico y a los derechos fundamentales de las demás personas. De este modo, desde el punto de vista de la garantía de derechos, el ejercicio de éste no puede ser excusa para limitar los derechos fundamentales y las libertades de ningún ciudadano como reza la Sentencia T-200/95:

Una correcta interpretación constitucional no puede llevar a convertir la libertad de cultos en motivo para cercenar los demás derechos fundamentales. Su uso debe ser razonable y adecuado a los fines que persigue. Los desbordamientos quedan sujetos a la acción de las autoridades, que, (...) han sido instituidas, (...) para proteger a todas las personas residentes en Colombia en sus creencias, pero también para asegurar los derechos y libertades de los demás (...). (p. 6)

El goce pleno de los derechos mencionados es relativo, por ello es posible que estos convivan entre sí, que su ejercicio en el plano individual sea compatible con la garantía del bien general y los derechos de los demás, en este orden de ideas, el fanatismo religioso no está comprendido dentro de la libertad de cultos por representar un posible riesgo para la garantía de los derechos y libertades fundamentales tanto del practicante religioso como de terceros ajenos a su creencia.

#### 4.4 Censura

La censura aparece como herramienta de control en Roma con Catón el Viejo (234 a.C. – 149 a.C.) quien era conocido como un hombre de moral estricta e intachable. Ser un «catón», según el diccionario de la Real Academia Española, es lo mismo que ser un *ensor severo*, alguien que critica o censura los comportamientos de otras personas que considera inmorales. El censor era el encargado de elaborar el censo de ciudadanos romanos, decidiendo quién podía ser considerado como tal y también quién tenía derecho a ser senador y caballero. Contar con este rol daba la potestad de expulsar a quienes no se ajustaban a las virtudes exigidas para dichos cargos. Los censores se convirtieron así en una especie de policía moral (National Geographic, 2016).

En siglos posteriores, teniendo como base este antecedente histórico, se institucionaliza la censura a través de la Iglesia Católica, más específicamente con la figura de la inquisición. Durante el Concilio de Trento, por ejemplo, se instituye la censura previa y a posteriori por parte de los Estados y la Iglesia para combatir lo que consideraban una herejía, bajo el supuesto de defender la fe común y el orden público. A partir de las revoluciones burguesas el derecho a la libertad de expresión ha sido reconocido e incluido por los Estados democráticos en sus cartas políticas bajo diversas fórmulas, sin embargo, de la mano de este se debe analizar el problema de la censura y su fundamento moral y jurídico.

Según el escritor e historiador de medios de comunicación Román Gubern (1981), la censura puede ser definida brevemente como “una restricción de la libertad de información y/o expresión. Desde este punto de vista, el objeto de la censura son los mensajes que circulan entre emisores y receptores de la información” (p. 8). En este caso, es la comunicación misma la que se

constituye en el objeto de la censura y tal y cómo lo describe el ejercicio censurante dependerá del poder o entidad que la ejerza la cual puede ser estatal o privada (p. 9).

El Estado como detentador del monopolio del poder y del uso legítimo de la fuerza, escuda en la bandera del mantenimiento del orden público la aplicación de acciones o normas restrictivas del derecho a la libertad de expresión. Las obras o discursos objeto de censura son expuestos a un juicio de reproche desde la presunción de los efectos nocivos que la exposición a estos pudiese, según el censor, llegar a producir. Esta dinámica que contraría los principios del derecho moderno condena la intensión no los hechos. Según Gubern, la censura suele resguardarse en tres argumentos que pretenden el mantenimiento de un orden cultural específico: la protección del bien común, el mantenimiento de las buenas costumbres y el mantenimiento del orden público (p. 12).

En Colombia, la Constitución de 1886 no habla directamente del derecho a la libertad de expresión sino del derecho a la libertad de imprenta y para que esta pudiera garantizarse era perentorio que los escritos no atentaran contra el dogma católico y las buenas costumbres o contra el orden y la tranquilidad comunes. Así mismo, aquel texto constitucional establecía que la Religión Católica, Apostólica y Romana era el credo oficial de la Nación designando, además, que los poderes públicos tenían el deber de protegerla y hacer que se respetara como un elemento esencial del orden social. Desde la visión de la Doctora en Historia Moderna Patricia Londoño Vega (2004, p. 55), el apoyo y protección a la Iglesia Católica se constituyó en una de las banderas del Partido Conservador, pues este veía en la religión el instrumento idóneo para conservar el orden y mantener la paz en la sociedad a través de la promoción de la disciplina social. A su vez, de acuerdo con la autora, los miembros del clero se enfilaron con el Partido Conservador ejerciendo una fuerte influencia en la vida social, política y cultural acudiendo al veto y la censura.

En la actualidad, en un Estado como el que se define en la Constitución de 1991 donde las personas son moralmente autónomas, a nadie puede impedírsele difundir o tener acceso a las obras que quiera so pretexto de su contenido inmoral o antiestético; hacerlo entrañaría un acto de censura proscrito de nuestro ordenamiento constitucional y violatorio del derecho a la difusión de la expresión artística contenido en los artículos 20 y 71 de la Carta Política. La fundamentación de esta prohibición está en el valor de la autodeterminación individual que conlleva el ejercicio pleno del derecho a la libertad de expresión pues la Corte Constitucional además enfatiza en la pérdida de ideas que sufre una sociedad cuando se limita la expresión de un sujeto. Al estar la censura directamente prohibida por el ordenamiento jurídico se utilizan –para lograrla– medios legales como mecanismos de censura esto con consecuencias nefastas, pues si se materializa el acto censor se elimina del campo de lo público información, opiniones, ideas, pensamientos que podrían nutrir el debate democrático.

A continuación, se explican brevemente algunas de las tipologías de censura y su forma de aplicación, así como la relación que se ha dado en casos que involucran asuntos asociados a las manifestaciones artísticas.

*Censura represiva.* Aplicada como medida transitoria a casos extremos de conmoción al interior del Estado. Esta forma de censura está sujeta al cumplimiento de unos requisitos especiales, se ejerce sobre las publicaciones, emisiones o transmisiones y tiene como finalidad principal sancionar a los responsables de los contenidos transmitidos, si se considera necesario se elimina lo que se encuentra contrario a la normativa vigente. Este tipo de censura fue aplicada en Colombia bajo la Constitución de 1886 a través la figura del Estado de Sitio que facultaba al presidente, en caso de considerarlo necesario, a limitar la libertad de prensa. En el caso de la constitución actual, el **Artículo 213** que regula la declaración del estado de conmoción interior,

ampara los derechos humanos y las libertades fundamentales, al prohibir su suspensión bajo este estado excepcional, que sólo podrá declararse “en caso de grave perturbación del orden público que atente de manera inminente contra la estabilidad institucional, la seguridad del Estado, o la convivencia ciudadana” (p. 60).

Un ejemplo de este tipo de censura relacionado con el periodismo, es lo ocurrido en la toma del Palacio de Justicia, por parte de la guerrilla del M-19, el miércoles 6 de noviembre de 1985 en Bogotá. De acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), la Ministra de Comunicaciones de ese momento se comunicó con los responsables de las cadenas radiales y de los noticieros de televisión, y les enfatizó las prohibiciones legales que tenían para transmitir noticias relacionadas con los operativos militares (CNMH, p. 11). Como resultado de ello, en una de las cadenas televisivas se dejó de ver la transmisión en vivo de lo que acontecía en el Palacio de Justicia y se inició la transmisión de un partido de fútbol.

*Censura preventiva.* Se ejerce sobre el medio de comunicación y el emisor con el fin de suprimir información. El mecanismo censor corresponde a un llamado de atención o aviso. No es exclusiva del Estado ya que los poderes económicos, políticos y grupos al margen de la ley también han acudido a este mecanismo para limitar el ejercicio del derecho a la libertad de expresión. El juicio del censor es el que determina su aplicación y responde a la necesidad de controlar información inconveniente para con los intereses del poder censor.

Un ejemplo de este tipo de censura fue la experimentada en época de la hegemonía conservadora (1886 – 1930), por el general Rafael Uribe Uribe debido a su ensayo *De cómo el liberalismo político colombiano no es pecado* (1912), anotándose que su lectura fue prohibida por los poderes políticos y religiosos del país al abogar por la libertad de pensamiento y exponer los riesgos de la intolerancia política y religiosa.

---

*Censura Directa.* Se da cuando las autoridades revisan y autorizan el contenido de lo que se pretende divulgar. Hay que anotar que esta práctica está prohibida en el ordenamiento jurídico nacional y en el Sistema Interamericano de Derechos Humanos, debe aclararse que este tipo de censura es diferente a los límites que se imponen al derecho a la libertad de expresión vía legal con la finalidad de protección de bienes jurídicos superiores como la vida y la dignidad. El control a los abusos al ejercicio del derecho a la libertad de expresión no se da a través de medidas preventivas sino a través de la imposición de sanciones fundamentadas en responsabilidades previamente establecidas en la ley.

En Colombia este tipo de censura se dio bajo la presidencia del General Gustavo Rojas Pinilla, quien en su mandato se expidió el **Decreto Nro. 1727 de 1955** por medio del cual se creaba la **Junta Nacional de Censura**, el decreto además de otorgarle a la Junta la misión de censurar todas las películas de cine destinadas a exhibiciones públicas que se importaran al país o se produjeran en él, establecía la composición del cuerpo colegiado que constaba de diez integrantes cuatro del Ministerio de Educación, cuatro nombrados por el Cardenal Arzobispo Primado de Colombia y dos artistas y/o escritores miembros de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia.<sup>2</sup> Además establecía las sanciones a quienes incumplieran con el dictamen de la junta (p. 1).

*Censura Indirecta.* Además de provenir del Estado y de las normas de obligatorio cumplimiento promulgadas por órganos creados para estos menesteres como las oficinas de censura vigentes bajo la constitución de 1886, se dio en Colombia a través de acciones ejercidas por la sociedad como las sanciones morales para quien omitiera el cumplimiento de los preceptos

---

<sup>2</sup> En 1955 como directivos de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia (AEAC) se encontraban el escritor Félix Ángel Vallejo y el artista Ignacio Gómez Jaramillo. La Asociación se fundó en abril de 1954 bajo la iniciativa de Otto Morales Benítez, con la participación de varios intelectuales como Eduardo Zalamea Borda, Jaime Posada Díaz y Fernando Charry Lara entre los artistas se encontraban Judith Márquez Montoya e Ignacio Gómez Jaramillo.

éticos y morales imperantes, que determinaban lo socialmente aceptado o deleznable. Este tipo de censura en casos extremos valida el atentar contra la vida de quien ejerce su derecho a la libertad de expresión, opinión, información o prensa como es el caso de las decenas de periodistas asesinados en el país. Esta tipología de censura además de una marcada intolerancia permite cuestionarse por la eficiencia del Estado en su labor de control garantista de la prohibición de la censura y por el riesgo que implica para los ciudadanos el ejercicio de la libertad de expresión en el país. Hay que decir que los grandes poderes privados son una amenaza a la libertad de expresión, pues se les otorga ese carácter por analogía con el Estado, a través de estructuras históricas que rivalizan con éste, como es el caso de la Iglesia Católica configurando relaciones de poder que sitúan a la institución cerca de la figura paradigmática del Estado como censor.

Un ejemplo de este tipo de censura sería el ejercido por la Iglesia Católica en Medellín sobre las producciones cinematográficas, ejercicio que tomó vigor después de que se publicara la Carta Encíclica *Vigilanti Cura* del Sumo Pontífice Pio XI. Esta encíclica planteaba la necesidad de vigilar la moral en la producción y difusión cinematográfica y crear la Junta de Clasificación de Películas. En Medellín la vigilancia y censura al cine se dio a través de la prensa y los listados de clasificación moral que servían de guía a los censores y orientaban al público. Esta orientación moral a los fieles católicos se realizó a través de artículos en medios impresos, discursos arzobispales y advertencias sobre los peligros que acarrea el exponerse a películas inmorales (Simanca, 2004, p. 79).

*La Autocensura.* Ha sido definida como el control que ejerce sobre su propia producción intelectual el emisor de un determinado mensaje. Opera mediante la selección rigurosa que se auto impone el autor frente a lo que encuentra susceptible de ser divulgado y lo que no, estas medidas autorrestrictivas son la consecuencia de las presiones que el medio ejerce sobre el sujeto y no en

---

pocas ocasiones responden a la necesidad de protección de la libertad de expresión aunque ello implique hacerlo en el ámbito de lo privado. Enfrentarse de manera directa a los poderes dominantes implica, como lo demuestran las cifras de amenazas, asesinatos y exilios someterse a intimidaciones, violencia y sabotaje, por mencionar solo algunas de las consecuencias adversas al ejercicio del derecho a la libertad de expresión.<sup>3</sup> El emisor se autocensura como mecanismo de defensa de sus principios e integridad, la decisión de divulgar pasa por la evaluación de la repercusión del mensaje en la comunidad y el impacto del mismo en la propia cotidianidad.

Ejemplificar la autocensura no es una tarea sencilla, más si se tiene en cuenta que es un ejercicio individual e introspectivo. Sin embargo, su ocurrencia puede explicarse a través del temor al rechazo de la opinión pública y las consecuencias personales y sociales que ese rechazo puede acarrear. Este tipo de censura se sirve del mecanismo eficaz de la amenaza como promesa de un mal futuro verosímil e ineludible. Como lo menciona Adela Cortina en su artículo *Autocensura: destruyendo la democracia* (2022) haciendo referencia a Nietzsche “nos las arreglamos mejor con nuestra mala conciencia que con nuestra mala reputación” (p. 10). Perder la buena reputación a través del arma de la vergüenza pública puede generar la pérdida del estatus social y con esto el detrimento de las condiciones de vida a quienes la sufren.

En nuestro medio se podría citar el caso de la pintora antioqueña Débora Arango Pérez (1907-2005), quien después de los escándalos desatados por sus obras entre 1939 y 1940 y al haber sido citada por la curia de Medellín para suscribir el compromiso de no volver a exponer desnudos,

---

<sup>3</sup> A modo de ilustración se cita el caso de la artista Feliza Bursztyn y el escritor Gabriel García Márquez, quienes debieron exiliarse en México por razones políticas, ambos acusados, sin soporte probatorio, de tener vínculos con el grupo guerrillero M19. El exilio ocurre bajo la vigencia del Estatuto de Seguridad (1978-1982), instrumento normativo que hizo parte de la guerra anticomunista del presidente Julio Cesar Turbay Ayala y que permitió que la justicia militar ejerciera su jurisdicción sobre los civiles, desatendiendo garantías democráticas como el debido proceso y vulnerando los derechos humanos de los ciudadanos, quienes se vieron sometidos a allanamientos, detenciones arbitrarias, encarcelamiento y tratos crueles inhumanos y degradantes por parte de Estado y sus fuerzas del orden.

decide, llegada la década de 1950, recluirse en su casona en el municipio de Envigado y pintar para sí. De acuerdo con su hermana Elvira, el rechazo no fue solo de la prensa sino del círculo cercano que la calificaron como persona indigna de su amistad. Así mismo, el arzobispo de Medellín –al indagar por las características de su obra– la tildó de loca (MAMM, 1984, p. 83). Su arte de “clausura” –por decirlo de algún modo– debió esperar hasta la década de 1980 para reencontrarse con la mirada del público de la ciudad que años atrás la rechazó y condenó al ostracismo.

Finalmente, se encuentra la denominada *Censura gerencial* que se da cuando los propietarios de medios de comunicación, como respuesta a presiones económicas o políticas dejan de cubrir y transmitir asuntos de importancia o interés público. Un ejemplo de este tipo de censura es el que se dio en contra del programa documental familiar *Los Puros Criollos*, que se emitía por el canal de televisión Señal Colombia. El entonces gerente Juan Pablo Bieri, ordenó sacar del aire el programa y alterar los planes de lanzamiento de la quinta temporada debido al análisis crítico que realizaba su presentador, Santiago Rivas, sobre el proyecto de ley de modernización del Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (MinTIC). En una reunión de trabajo en diciembre de 2018, Bieri expresó: “no hay posibilidad de que en esta gerencia Santiago vuelva a trabajar con esta empresa. En ninguna coproducción y producción. No hay posibilidad” (párr. 5). Si bien después del escándalo Bieri presentó su renuncia, fue nombrado posteriormente como asesor de comunicaciones del gobierno de turno. (Deutsche Welle, 2020)

Frente a la censura y el derecho a la libertad de expresión debe finalmente aclararse que la garantía de este último no es absoluta y permite regulación por parte del Estado en casos imperiosos de protección de otros derechos, en medio del ejercicio de análisis de la

proporcionalidad de la medida restrictiva (censura) y se debe ponderar que lo que se gana con la medida o intervención debe justificar la limitación del derecho.

#### **4.5 Identidad cultural**

En la delimitación de los conceptos bajo los que se realizó el ejercicio interpretativo de las producciones plásticas y/o visuales de los artistas objeto de estudio, se tiene que para comprender qué es la identidad cultural es necesario definir de manera concisa lo que se entiende por cultura. Esta es definida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, 2001), como el “Conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. La cultura engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, derechos fundamentales, y sistemas de valores, creencias y tradiciones” (párr. 1). Aquí es importante tener en cuenta que la esencia diversa de lo humano abre la puerta a la reorganización y al enriquecimiento de los sistemas de valores, tradiciones y creencias, pues estos no son estáticos, por el contrario son susceptibles de transformación como respuesta a las presiones del entorno.

Ahora bien, de acuerdo con la consultora internacional en temas de gestión y producción cultural Olga Lucía Molano, el concepto de identidad cultural da cuenta de un sentido de pertenencia a un grupo social con el que se comparten rasgos culturales (lenguaje, costumbres, valores y creencias), la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro, el origen del concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio y está ligado a aspectos intangibles producto del consenso colectivo, es la sociedad la que identifica, valora y asume como propios rasgos culturales peculiares que harán parte del carácter identitario de sus integrantes (p.

73). Al estar la identidad cultural ligada a la historia tiene como cimiento la memoria de los pueblos pues son los referentes históricos y simbólicos los que le permiten evolucionar.

En este orden de ideas Colombia como parte de América Latina cuenta con una síntesis de culturas diversas con un desarrollo geopolítico e ideológico trazado por una cultura dominante, la europea, que dotó al territorio de rasgos culturales comunes como el lenguaje, la religión e idearios culturales y políticos derivados del proyecto colonizador. Dentro del proceso de formación de la identidad local existen rasgos heredados de las dinámicas coloniales, se mencionan en este punto, por ser de importancia para el análisis, los preceptos socioculturales y morales de la Iglesia Católica impuestos por los colonizadores a través de la estrategia evangelizadora.

La Iglesia Católica a partir del Concilio de Trento hizo uso de la imagen para establecer una escala de valores afines a la contrarreforma y a la organización política imperante, llevando esto a la politización y sacralización de las imágenes por parte de las instituciones que detentaban el poder. El papel legitimador de la Iglesia frente a las imágenes y sus simbolismos está dado por su carácter de utilidad pues estas se constituyen en un instrumento que a través de las dinámicas comunicacionales que se establecen entre las imágenes y los espectadores le permiten a esta institución adoctrinar y persuadir, si bien en la estructura programática de la Iglesia las imágenes no buscan incitar acciones o decisiones, también lo es que su influencia alcanza las estructuras que determinan estas.

El catolicismo entendió la fuerza que poseen las imágenes para implantar desde las esferas de poder y a través de la persuasión modelos de pensamiento, valores sociales y dogmas considerados necesarios para conservar el orden. Las imágenes buscan enseñar el correcto uso de los sentidos tratando de asegurar con el adoctrinamiento el estricto cumplimiento de las virtudes cristianas necesarias para mantener la estructura social. Las imágenes que circulaban en diferentes

ambientes de la sociedad cumplían además de una función práctica de culto la de modelos de identificación social y de género. En la sociedad colombiana, la Iglesia Católica desde sus más altos jerarcas hasta sus párrocos ha defendido el sistema social en el que los preceptos de la religión tienen una influencia de primer orden tanto en las instituciones (públicas y civiles) como en los individuos.

El contacto cultural experimentado en los procesos de conquista y colonización como el vivido en América estuvo marcado por las relaciones de poder establecidas entre la cultura dominante y la dominada. El proceso de aculturación ha sido definido por el sociólogo y doctor en historia económica Héctor Pérez Brignoli como un “proceso de contacto cultural que ocurre en múltiples direcciones y que siempre implica relaciones de poder y de dominación” (2017, p. 108). En este sentido el proceso de aculturación y/o transculturación por excelencia en América Latina fue el mestizaje con sus componentes biológico y cultural, en este los nativos americanos adoptan la religión católica, las instituciones españolas, la lengua castellana y técnicas de producción, por su parte los españoles incorporan a su cotidiano productos americanos y algunas costumbres locales (p. 103).

Ahora, de acuerdo con lo expuesto en el artículo *Sobre el concepto de aculturación: una aproximación teórica al estudio de los procesos de interacción cultural* (2001) del doctor en historia Sergio Baucells, si bien el término aculturación se usa de manera genérica para referirse a los fenómenos de contacto y consecuente cambio cultural sea que se derive de un proceso impuesto unilateralmente o de los que impliquen la recepción de los rasgos culturales de otra sociedad, no debe confundirse con la transculturación en donde el cambio cultural se da a través de la integración recíproca de los elementos por una y otra cultura (p. 282). Lo ocurrido con el

colonialismo fue imposición cultural determinada por la relación de poder y las dinámicas de dominación europeas, por eso en América Latina se hablaría de aculturación.

Los conceptos descritos son necesarios para el presente trabajo de investigación ya que proveen fundamentos teóricos para poder dar respuesta a la pregunta por las posibles causas de la censura a los artistas que se estudiaron. Debe tenerse en cuenta que por razones tanto metodológicas como analíticas los casos de estudio están divididos en dos subgrupos, que responden a las circunstancias sociales, políticas e incluso morales bajo las que los artistas desarrollaron sus obras. Entonces, conocer qué elementos componen la cultura bajo la que vivieron o viven los artistas, cuáles de estos son distintivos de la identidad cultural antioqueña y como fue el proceso de aculturación en Colombia, ilumina el camino para el análisis de los casos de censura objeto de estudio y arrojan claves sobre las posibles consecuencias de la censura en los artistas en particular y en la sociedad en general.

#### **4.5.1 Género**

Según la definición del diccionario de la Real Academia Española, el género se define como el “grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico”. Esto no es muy distinto de lo que reza la Sentencia SU440/21 de la Corte Constitucional cuando dice que “(...) el género es el término que se utiliza para describir las construcciones socioculturales que asignan roles, comportamientos, formas de expresión, actividades y atributos según el significado que se da a las características sexuales biológicas (...)” (p. 22). Por su parte, ONU Mujeres en el *Glosario de igualdad de género* (s.f.) establece que dicho concepto se refiere a “los roles, comportamientos,

actividades, y atributos que una sociedad determinada en una época determinada considera apropiados para hombres y mujeres. Además de los atributos sociales y las oportunidades asociadas con la condición de ser hombre y mujer” (p. 1).

En el Módulo 1 del programa Enfoque de Género en el Servicio de Policía, *Formación en enfoque de género* (ONU Mujeres, p. 18) en asocio con la Alianza para la Paz e Interpeace definen el género como una construcción cultural y social desarrollada a partir de las diferencias biológicas de los cuerpos de hombres y mujeres que, como categoría analítica, permite asumir una postura crítica frente a la construcción histórica dicotómica y binaria de las identidades de género que, como constructo cultural, son variables y ajustables a los desarrollos sociales que reconocen la pluralidad de estas.

Como estructurador social, el género da cuenta de los estereotipos e imaginarios asociados a lo masculino y lo femenino y permite comprender las relaciones de poder establecidas en razón de la diferencia, que derivan en el establecimiento de condiciones de desigualdad e inequidad dadas por los roles de género que otorgan privilegios a una parte y subordinan a otra. Así las expectativas colectivas de género varían según la cultura, la clase, el ciclo vital y el lugar de los sujetos en la estructura social.

Como concepto, y desde la reflexión del doctor en derecho Alejandro Madrazo Lajous en su artículo *Género y libertad de expresión* (Restrepo, 2013, Sección III, Capítulo 8, p. 273), el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder que provee las directrices que naturalizan y legitiman la distribución de poder en un discurso político. La relación entre libertad de expresión y género se conforma a través de un cúmulo de signos y doctrinas que indican cómo interpretar los símbolos e instituciones que imponen una forma de entenderlos ocasionando en esta

dinámica un impacto directo en la identidad subjetiva que acepta la interpretación de los símbolos impuesta por las instituciones sociales.

Conocer el desarrollo histórico y teórico sobre el concepto de género es necesario al momento de abordar los episodios de censura objeto de estudio ya que en los mismos se cuestionan los ideales de lo femenino o se plantean feminidades diversas. Acercarse a las bases de los roles asignados a los sexos –en una sociedad donde el deber ser del género femenino, otorgado por la diferencia sexual biológica– está en buena medida determinado por posturas morales, es crucial al momento de identificar las causas de la censura a las artes y los artistas. Así mismo, entender los elementos que dan origen al concepto de género ayuda a identificar los estereotipos que avalan la exclusión a quienes los confrontan desde la simbología de las imágenes y reconocer el origen de las sanciones morales, así como las posturas políticas que se desencadenan alrededor de los casos marcados por el sectarismo.

#### ***4.5.2 Feminismo y género***

En palabras de Alda Facio, jurista y escritora costarricense, el feminismo como movimiento social y político surge de los cuestionamientos de las mujeres frente a la subordinación, desigualdad y opresión que viven en el sistema heteropatriarcal. La demanda del movimiento feminista a la sociedad es la de la equidad en todas las esferas y ámbitos, así mismo, aboga por la garantía y defensa de los derechos humanos de las mujeres, su autonomía e independencia. Como ideología y teoría, las autoras Facio y Fries en su artículo *Feminismo, género y patriarcado* (2005, p. 263) afirman que el feminismo no se limita a luchar por los derechos de

las mujeres sino a cuestionar las estructuras de poder que en su accionar subordinan, oprimen y discriminan a otros seres humanos en razón de su raza, clase, edad, orientación sexual, etc.

Uno de los aportes feministas al debate sobre la libertad de expresión tal y como lo plantea la doctora en derecho Isabel Cristina Jaramillo en su artículo *Entre la igualdad y la libertad de expresión: argumentos para decisiones estratégicas de encuadre* (2013), es que al discutir la libertad es necesario incluir la igualdad y los reclamos por ésta deben considerar la diversidad. No es posible hablar de libertad sin un mínimo de igualdad pues sin recursos para expresarse no podrá afirmarse que existe una libertad material y no es posible la igualdad sin eliminar, matizar o debatir los estereotipos de género (Restrepo, 2013, Sección III, Capítulo 7, p. 235).

Las discusiones del feminismo en la historia del arte proponen otras historias del arte, no desde los objetos o sujetos sino desde el análisis de cuestiones sociales tabú como la raza, el género, la clase y las imágenes portadoras de memorias culturales. La historia del relacionamiento de las mujeres y el arte da cuenta de la manera como se estructuró la historia del arte. Las prácticas de representación aceptadas mayoritariamente reproducen las relaciones de poder y los estereotipos de género. Así el sexismo estructural de la sociedad es perpetuado por la disciplina lo que ha contribuido a la persistencia de la desigualdad de género.

Para Griselda Pollock en su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (2013, p. 30), las instituciones sociales están activamente relacionadas, por eso para comprender los efectos sociales y significados de las prácticas artísticas debemos ubicar el arte como parte de las luchas sociales. El arte –como producción social– propicia el surgimiento de significados, por lo que es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen o redefinen visiones del contexto que se habita. Así, la crítica peyorativa a la

producción artística elaborada por mujeres es un reflejo de la inequidad de género presente en la sociedad que, detrás de la máscara del juicio estético, esconde actos de discriminación.

A pesar del tratamiento negativo de las mujeres artistas en el contexto social y cultural, el estudio de sus obras permite plantear una postura crítica frente a las relaciones sociales y al funcionamiento de las disciplinas de conocimiento pues se hace evidente la presencia de estereotipos sobre lo femenino. El reconocimiento de las mujeres como artistas es un hecho de importancia política puesto que la obra de arte expuesta al público no solo contiene valores artísticos si no también funciones políticas.

En este orden discursivo se inscribe la artista de origen iraní Shirin Neshat quien tiene vetado el ingreso a su país debido a sus creaciones artísticas en las que reflexiona sobre el cuerpo femenino, la religiosidad, la política y acerca de las restricciones y abusos a las minorías (incluidas las mujeres) en la república islámica teocrática de Irán. En la serie fotográfica *Mujeres de Alá* (1993-1997), por ejemplo, retrata mujeres en blanco y negro a las que superpone en caligrafía farsi escritos de autoras feministas iraníes (Ver Imagen 3). Con ello invita a hacer una reflexión sobre las imposiciones morales y de comportamiento del régimen a las mujeres. De ahí que en sus fotografías esté presente el uso del chador, prenda obligatoria para ellas. Ello le sirve como recurso para aludir a la libertad de expresión, anexando la poesía como referencia al poder de la palabra y como alusión a la práctica del régimen teocrático iraní de silenciar las posturas que sean opuestas a los mandatos establecidos por el dogma religioso que detenta el poder político y social. Al referirse a su propia obra, Neshat afirma que “aunque no me considero una activista, creo que el arte, independientemente de su naturaleza, es una expresión de protesta, un grito por la humanidad” (WomenNow, 2022, p. 4).



**Imagen 3.** *Sin Palabras* (1996). [Fotografía de Larry Barns, Impresión RC]. Neshat, S. Cortesía de Bárbara Gladstone Gallery, New York. <https://qrqd.org/3Wqs>

La obra de esta artista pone de manifiesto la relación entre represión, arte y censura pues como lo afirma Freedberg en *El poder de las imágenes* (2011) “cuando la imagen fotográfica se considera una amenaza demasiado acuciante ya no se considera arte y puede y debe ser censurada” (p. 398). La capacidad que tiene una imagen de traspasar los límites impuestos en la sociedad, bien sea por la religión o el régimen político de turno, o como en el caso expuesto de ambos, genera aprensión, esto se debe a que lo que no está al servicio del dogma y los preceptos morales dominantes debe ser objeto de censura y represión, represión y silenciamiento que no solo se presenta en los regímenes totalitarios, sino también –como se verá las unidades de resultado de la presente investigación– en los Estados democráticos. Este movimiento de estructuras y estrategias represivas alrededor de las imágenes se desprende de la capacidad que se les reconoce de entablar un diálogo con el espectador, así tanto en el caso precedente como en los casos objeto de estudio

del presente trabajo de investigación, el temor al mensaje que emiten las imágenes es lo que mueve a las estructuras de poder y a la sociedad a ejercer la censura en el arte.

Como ha quedado esbozado en el marco teórico y como se ejemplificará en las siguientes páginas, los hechos de censura han acompañado el ejercicio artístico a lo largo de la historia del arte. Esto obedece a que la censura responde a un ejercicio de constreñimiento de las ideas y la libertad de expresión. Siendo así, lo discordante con el poder de turno que ejerza el control de la sociedad, es atacado y busca silenciarse en un intento de mantener el control de la masa.

El arte y su potencial para iniciar diálogos críticos frente a lo circundante desata el miedo y trasmuta en la amenaza hacia las estructuras de poder porque deja al descubierto lo convenientemente escondido de las miradas curiosas, miedo a que se descubra la debilidad de los argumentos que las soportan y que están fundamentados en estereotipos, condicionamientos sociales y relaciones de dominación.

A pesar de su prohibición en los sistemas políticos democráticos, la censura continúa siendo un mecanismo de coacción que se plantea como necesario para el mantenimiento del orden público, la moral pública y las buenas costumbres. Sin embargo, estos hechos despiertan curiosidad y recordación; bien sea en su tiempo o a futuro el mensaje que se buscó silenciar termina siendo recibido por el espectador al que iba dirigido y tanto los artistas como sus obras se potencian. Así la relación arte/censura se ubica más allá de la defensa del derecho a la libertad de expresión o del hecho anecdótico en sí y se centra en un pulso de fuerzas entre las estructuras de poder, la cultura y la esencia de lo humano, pulso ganado con creces por el arte, pues en algunos casos, a pesar de haber transcurrido décadas del acto censurante, se continúa entablando un diálogo crítico con los artistas y las obras censuradas.

## 5 Metodología

Para dar respuesta a la pregunta orientadora de este trabajo que se enmarca dentro de la disciplina de la historia del arte se acudió al estudio de algunos de los episodios de censura a los que se vieron expuestos los siguientes artistas plásticos colombianos de origen antioqueño: Débora Arango, Carlos Correa, María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata. En este orden de ideas se aplicó una metodología de investigación cualitativa que, de acuerdo con lo planteado por Dalle *et al.* (2005), emplea el método sociológico pues al estudiar las obras y artistas censurados se analizaron sus piezas dentro del contexto y a los artistas como producto de las condiciones de la sociedad en la que habitan.

En un primer momento se hizo un rastreo bibliográfico mediante el cual se construyeron los cimientos del marco teórico y se apropiaron las herramientas necesarias para desarrollar los objetivos trazados. En esta búsqueda bibliográfica y atendiendo a lo propuesto por el autor mencionado se indagó en un principio en conceptos teóricos específicos, sin embargo, en cada lectura se ubicaron los principales ejes analíticos y conceptos sensibilizadores para apropiarse argumentos que fueran útiles al momento de desarrollar los objetivos.

A través de la consulta de fuentes bibliográficas se logró delimitar los conceptos teóricos necesarios para soportar el trabajo de investigación como es el caso del derecho a la libertad de expresión, la censura y la relación Iglesia-Estado en el contexto sociopolítico colombiano. Así mismo, se acopió información relevante para el estudio de los casos elegidos para con estos elementos dar cuenta de las causas y consecuencias de los episodios de censura objeto de análisis.

Debido a la conexión de la censura con el derecho a la libertad de expresión se acudió a la jurisprudencia y doctrina tanto nacional como internacional para la estructuración de los conceptos

netamente jurídicos como es el caso de los derechos relacionados con la libertad (expresión, cultos, expresión artística). Ahora bien, para el estudio de casos se revisaron como fuentes secundarias artículos de prensa y biografías como *Vida y obra de Carlos Correa* de Libe de Zulategui y Mejía y *Débora Arango: vida de pintora* de Santiago Londoño Vélez; como fuentes primarias se estudiaron trabajos de grado como *La pintura de Jorge Alonso Zapata como testimonio visual de los submundos en Medellín* de Daniel Abad Restrepo y *La mujer en el código de representación católico y la censura artística* de Leidy Marcela Chavarría Ayala, así mismo se asistió a las exposiciones *En la calle de los sueños rotos* (2022) de Jorge Alonso Zapata en la Universidad Eafit y *Débora Arango y la denuncia social 1940–1958* (2022) en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Otro de los métodos de investigación aplicados fue el estudio de caso, esto debido a que permite que los datos de interés sean obtenidos de diversas fuentes como documentos, registros de archivos, entrevistas, observación directa, instalaciones u objetos físicos (Chetty, 1996), además es una forma esencial de análisis en las ciencias humanas y un método propicio para lograr la comprensión de las dinámicas presentes en un contexto particular (Martínez, 2006). La elección de los casos atendió a la pertinencia de los mismos para dar respuesta a la pregunta por la ocurrencia de casos de censura en Colombia a pesar de su prohibición.

El proceso de organización de los datos obtenidos respondió a las categorías de análisis y estuvo encaminado a la comprensión del problema, la información recolectada se comparó de forma constante con el marco teórico y la literatura ya revisada para determinar las diferencias y similitudes de contenido. Una vez finalizada esta etapa se procedió a elaborar el análisis de los insumos con miras a interpretar las relaciones encontradas entre el marco teórico y los datos obtenidos (Oriol, 2004).

Dentro de la metodología también se realizaron entrevistas semiestructuradas acompañadas del debido consentimiento informado a los artistas Jorge Alonso Zapata y María Eugenia Trujillo. Se eligió esta técnica debido a que la sistematización de las conversaciones permite obtener, recuperar y registrar las experiencias y conocimientos especializados directamente del entrevistado (Benadiba y Plotinsky, 2001). Así mismo, las entrevistas posibilitan el enriquecimiento de la información cualitativa debido a la interacción directa y flexible con la persona entrevistada (Vallés, 1997). Los diálogos que se entablaron tuvieron el propósito de obtener insumos relevantes para fortalecer la argumentación en las variables de investigación y estuvieron enfocados en dar respuesta a los objetivos de la misma. Para cada uno de los entrevistados hubo un grupo de preguntas que osciló entre 15 y 20 aproximadamente. La sistematización del instrumento permitió profundizar en las temáticas que salieron a flote en las respuestas espontáneas (Ver **Anexos B, C, D, E, F** Esquema de entrevistas y consentimientos informados).

Si bien se diseñó una entrevista para un abogado constitucionalista y otra para un sacerdote de la Iglesia Católica, se debe mencionar que estas no se pudieron realizar. En el primer caso, los abogados elegidos consideraron que su desconocimiento sobre la Constitución de 1886 y la operatividad del sistema jurídico de la época les impedía dar una respuesta fundada a las preguntas planteadas; en el segundo caso, los sacerdotes consultados se declararon impedidos para dar respuesta al cuestionario por considerar que algunas de las preguntas tocaban temas específicos del Derecho Canónico y como tales debían ser contestadas por doctores en la materia. Con este panorama y teniendo en cuenta mi formación de base, se optó por la realización de un análisis a la luz de los principios del derecho y de la hermenéutica jurídica de la Constitución del 1886, del

Concordato y del Código Canónico para con ello poder dar respuesta a los interrogantes propuestos y utilizar el resultado del análisis en el cuerpo del trabajo de investigación.

La triangulación de los datos arrojados por los diversos instrumentos se desarrolló integrando las fuentes bibliográficas con los resultados de las entrevistas semiestructuradas y el estudio de casos, para así dar respuesta a la pregunta de investigación, la revisión de los textos fundamentó el diseño de los cuestionarios de las entrevistas y la guía conceptual orientadora de los estudios de caso.

Finalmente, y como complemento de las técnicas mencionadas se llevó a cabo el análisis de las obras de arte objeto de censura y las posteriores. En principio se utilizó la propuesta de estudio de documentos iconográficos descrita por Jocelyn Létourneau (2009), para luego realizar un acercamiento a las obras frente a las cuales después de una observación minuciosa se tomaron notas y se levantaron fichas descriptivas que compilaron la información relevante de las mismas. Siguiendo al citado autor se hizo un trabajo de identificación de las significaciones de las obras y el estudio de las simbologías que contienen para finalizar la contextualización tanto restringida como ampliada del documento iconográfico objeto de estudio. Igualmente, se acudió a la hermenéutica como método de comprensión tomando como punto de referencia al doctor en Antropología y en Estudios Arqueológicos Julio Amador Bech quien en su artículo *La hermenéutica filosófica y la interpretación de la obra de arte* (2013) recurre a Hans-Georg Gadamer para indicar que:

La obra de arte puede ser entendida a la vez como manifestación y como revelación de lo que estaba presente pero no podía ser visto sino a condición de ser transformado para poder ser re-conocido. (...) Vista desde tal perspectiva, la obra de arte procede de un modo

hermenéutico en un doble sentido: interpreta al mundo y a la vez lo expresa de una forma particular que revela su sentido. (Amador, p. 39)

Las obras de arte censuradas tienen algo que decir, despiertan preguntas, generan respuestas, desencadenan experiencias y exigen a quien las observa que reconsidere su sentido en cada ocasión de interacción; estas creaciones artísticas confrontan, inquietan bajo la intensión de comprender la complejidad de lo humano. Así y tal como lo plantea Huberman en *La Cuerda Floja* (2015), ningún artista está exento de los ejercicios de poder político (p. 55), por eso el uso de ciertas imágenes inicia un litigio simbólico y en ese contexto la hermenéutica es la herramienta idónea al momento de buscar dotar de significado a las obras de arte.

Para concretar, el presente trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte quedó definido en tres unidades de resultado que fueron tituladas de la siguiente manera: *La censura en el arte colombiano: contexto y consecuencias; Débora Arango y Carlos Correa, mujer y dogma* y *Género y cultura en María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata*.

## **6 La censura en el arte colombiano, contexto y consecuencias**

La disputa *libertad de expresión/censura* no es un hecho superado en las democracias contemporáneas, esto se debe a la presencia de relaciones de poder tanto al interior del Estado como de la estructura social. Cuando se trata de las expresiones artísticas, la necesidad de amparo del derecho a la libertad de expresión se fundamenta en la capacidad política y crítica de la obra de arte, además de ser una garantía del flujo de ideas que implica el diálogo entre el espectador, la obra de arte y el artista.

Se sabe que las imágenes tienen poder y este radica en las emociones que despiertan en los espectadores quienes, dependiendo de las sensaciones o emociones que produzcan, determinan su adhesión o resistencia a ellas. Precisamente, la censura en el arte sienta sus bases en las emociones de repulsa, antipatía o miedo que mueven ciertas formas expresivas que, en este caso, específicamente provienen de las manifestaciones artísticas pertenecientes al campo de las artes plásticas y/o visuales. Las reacciones que desatan tienen sus raíces en cuestiones doctrinales de diversa índole y los sentimientos de amor u odio que suscitan dan cuenta del potencial de señalamiento de la realidad de las mismas. En este sentido, la reflexión social que se plasma a través de los simbolismos de las representaciones artísticas delimita el alcance crítico y el nivel de presión que imponen las obras en los preceptos socialmente aceptados.

Si bien la censura se concibe principalmente como una acción limitante del derecho a la libertad de expresión proveniente de una fuente de poder ya sea estatal o religioso, no está limitado a este campo dado que en las dinámicas de las sociedades también se puede presentar censura social originada en la defensa de los intereses o principios comunes y la censura de clase dada en defensa de ideologías y valores de un grupo social específico. En estos casos la actividad censora

pone especial empeño en la vigilancia de asuntos concernientes a la religión dominante, la moralidad sexual y la política.

A pesar de que la presente unidad temática de resultado se concentra en las generalidades del contexto colombiano, con el fin de establecer relacionamientos vale la pena presentar inicialmente algunos ejemplos –relativamente recientes– del contexto europeo, latinoamericano y nacional que muestran cómo ni siquiera los tiempos actuales han escapado a las limitaciones expresivas y por ende de censura.

Es bueno presentar estos ejemplos de censura que, si bien involucran los actores de poder clásicos, dan cuenta a su vez de cómo la censura social y de clase opera incluso de forma más incisiva al momento de –en nombre de la defensa de los valores socialmente aceptados– limitar la libertad de expresión artística. Se trata de tres casos con cierta cercanía en el tiempo que evidencian la relación entre arte y política, y esto se debe a que las representaciones artísticas que desatan polémica o son objeto de censura en cualquiera de sus manifestaciones sacan a la luz, en palabras de Rancière (2010) las bases inequitativas del orden social y ponen en evidencia las falencias éticas de los consensos sociales. Así, el disenso en el arte desafía la reproducción de patrones de comportamiento establecidos por el poder dominante identificándose la acción artística con acciones de insubordinación al sistema.

La razón para recurrir a estos tres ejemplos radica en la actualidad de los hechos y en la posibilidad de introducir al lector en los mecanismos de censura y las causas de la misma. Como ya se dijo, son tres contextos culturales, el europeo, el latinoamericano y el nacional que se describirán de manera sintética de tal modo que podamos observar los actos de censura vividos. El primer caso corresponde a los artistas rusos después de la invasión de Rusia a Ucrania el 24 de febrero de 2022; el segundo, *Milagroso Altar Blasfemo* del Colectivo Mujeres Creando acaecido

en Ecuador en 2017, para Latinoamérica; y, el tercero, la referencia a la performance de la Red de Artistas en Resistencia que fuera ejecutado en 2022 en la Catedral Primada de Colombia, Bogotá. Posterior a ello, se hará un recorrido por los ejemplos de censura en la historia del arte colombiano que sirven de apoyo para mostrar la persistencia de ésta como mecanismo de control, sanción y lo que ello provoca.

### **6.1 Rusofobia o la censura a los artistas rusos**

El caso más reciente de censura en el arte a nivel internacional, se dio a raíz del enfrentamiento bélico entre Rusia y Ucrania (2022). Una vez iniciada la invasión rusa en territorio ucraniano, parte de las medidas de rechazo de la comunidad internacional se dio a través de la exclusión y suspensión de todo lo que estuviera relacionado con el Gobierno de Putin o recibiera su financiación, amparando solamente y, en algunos casos, a los creadores independientes y opositores.

En el campo de las artes, las instituciones occidentales entraron en la dinámica de cancelar contratos de artistas rusos o retirar de su programación las obras de dichos creadores. Cantantes de ópera, el afamado Ballet Bolshoi y directores de orquesta han sufrido consecuencias adversas por su filiación política como muestra clara de censura a las expresiones artísticas por razones políticas, pero incluso la censura se ha cernido sobre artistas detractores del gobierno y sobre creadores rusos muertos como Dostoievski y Tchaikovsky. En respuesta a ello, según el diario italiano *La Repubblica*, desde Moscú se inició una estrategia de reclamación a los principales museos del mundo para la devolución inmediata de todas las obras prestadas por parte de las instituciones rusas.

El debate se centra en el límite que los Estados pueden imponer a la libertad de expresión artística en sus dimensiones individual (expresión propiamente dicha) y colectiva (derecho de acceso a la producción artística). La censura de un individuo debido al contexto político y su nacionalidad desconoce la individualidad de su capacidad creativa y creadora que va más allá de los intereses políticos. El caso evidente de censura previa que vivieron los artistas rusos, además de ser una vulneración directa al derecho a la libertad de expresión artística, vulnera los principios democráticos de los Estados modernos e instrumentaliza al arte en favor de intereses geopolíticos.

Así, prohibir las expresiones artísticas provenientes de Rusia representada en libros, canciones, películas, pinturas, obras o performances revive el temor de la “cacería de brujas” hacia los artistas y la cultura rusa como un castigo colectivo a toda la población y no solo a los responsables políticos, rememorando episodios históricos de segregación que ponen en riesgo los derechos de los artistas y de todos los ciudadanos rusos.

Medios de comunicación como *Actualidad RT* han calificado la oleada de ataques contra la cultura rusa como un fenómeno de histeria antirusa y llaman la atención sobre los límites a la libertad de expresión que han cruzado los medios de comunicación y líderes mundiales en lo concerniente al fomento de un discurso de odio hacia los ciudadanos rusos y su cultura. Sobre el particular el historiador, docente y periodista italiano, Angelo D'Orsi, en su artículo *Dalla russofobia alla russofollia* [De la rusofobia a la rusolocura] (2022), señala el riesgo para la cultura y el propio ejercicio de derechos, entre ellos el derecho a la libertad artística, de la creciente rusofobia en occidente y rememora lo acontecido en la primera guerra mundial con las producciones artísticas de origen alemán. El impacto negativo para la cultura y el arte de las decisiones políticas será asumido por el colectivo en las generaciones por venir. A modo de

ejemplo se cita la explicación dada por el Teatro Govi de Génova (Italia) al momento de tomar la decisión de cancelar el festival dedicado a Dostoievski:

Con gran pesar anunciamos la decisión, muy difícil de tomar, de renunciar al evento para afirmar en voz alta nuestra posición: el Teatro Govi es un lugar de cultura, paz y esperanza que no quiere abrirse a quienes prefieren las bombas a las palabras. Somos conscientes de que ser de nacionalidad rusa no significa automáticamente ser belicista, y somos conscientes de que en una guerra son los pueblos de todas las facciones implicadas los que sufren, pero en este terrible clima mundial preferimos tomar una posición clara, con la esperanza de que se vuelva a la Paz lo antes posible. (D'Orsi, 2022, p. 5)

## **6.2 La censura en Latinoamérica, *El Milagroso Altar Blasfemo***

En julio de 2017, en la ciudad de Quito y en el marco de la exposición *Intimidación es política*, el Colectivo Mujeres Creando realizó el mural *El Milagroso Altar Blasfemo* (2017) en la pared de una terraza del Centro Cultural Metropolitano que colinda con la iglesia y el convento San Ignacio de Loyola de La Compañía de Jesús, uno de los edificios más icónicos de la ciudad (Ver Imagen 4). El lugar fue elegido respondiendo a la conveniencia museográfica, dadas las dimensiones de la obra y al peso simbólico que adquiere el sitio puesto que la intención del mural era cuestionar el poder de la religión y la incidencia de la Iglesia Católica en la sociedad quiteña.



**Imagen 4.** *Milagroso Altar Blasfemo* (2017). Mujeres Creando. Centro Cultural Metropolitano de Quito. Fotografía de Paralaje.xyz <https://qrcd.org/3VJa>

La muestra tuvo una vida corta (dos días) ya que un día después de que la Conferencia Episcopal Ecuatoriana manifestara su inconformidad con la intervención, la obra fue eliminada de la exposición. Si bien la municipalidad negó que su decisión guardara relación con la postura del clero, el comunicado de la conferencia fue respaldado por un concejal de la ciudad. La censura sufrida por las artistas y su pieza fue de carácter institucional pues se valió de argumentos legales para afianzar la postura de las élites que detentan el poder.

La Secretaría de Cultura de Quito tomó la decisión de trasladar la obra en soporte fotográfico a otro espacio (al interior de las instalaciones), aduciendo que la misma no obtuvo los permisos necesarios para su realización por parte de la Comisión de Áreas Históricas y Patrimonio, dado que el muro de la iglesia hace parte de una edificación inscrita en el inventario monumental y patrimonial de la ciudad. Ante esta decisión, como lo describe Ximena Figueroa, en su tesis *Censura a través del discurso institucional frente a manifestaciones artísticas con contenido*

*ideológico* (2022), el Colectivo Mujeres Creando exigió que se exhibiera la fotografía acompañada del siguiente texto:

El colectivo realizó un mural [denominado] ‘Milagroso altar blasfemo’. Este ha sufrido una censura solapada que ha obligado a cubrirlo con pintura. El argumento del daño al patrimonio es un pretexto. La obra ha sido expuesta tan solo 2 días. El ‘Milagroso altar blasfemo’ ya forma parte del imaginario quiteño y su fuerza expresiva trasciende los límites de toda censura. (p. 49)

La controversia se desató por el uso de imágenes propias de la religión católica. Iconografías alusivas a cristos y vírgenes hacían parte del mural que, de forma satírica, tenían la intención de emitir un mensaje crítico frente a la hegemonía patriarcal y frente a la Iglesia Católica como medio de instauración y perpetuación de este discurso en la sociedad. Según Figueroa (p. 45), la protesta feminista que realizan a través del arte las ha llevado a intervenir otros altares que van en la misma línea, siendo el de Quito el segundo de una serie de tres. El primero fue exhibido en La Paz y el tercero en Santiago de Chile entre 2017 y 2018 (Ver Imagen 5), esta versión del mural hace referencia a la cultura católica mariana a través de la representación de tres vírgenes: la virgen de los ovarios (izquierda), la virgen de Copacabana (centro) y la virgen trans (derecha). Por su parte la crítica al patriarcado y las estructuras de poder se representa con las imágenes alusivas a Pinochet y al Papa Francisco, se anota que este mural no fue censurado y estuvo expuesto durante el tiempo que duro la exposición *Muros Blandos, Ser entre bordes* (Berger, 2019, párr.1).



**Imagen 5.** *Milagroso Altar Blasfemo* (2017-2018). Mujeres Creando. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago. <https://qr.cd.org/3VJR>

En el caso de Quito, claramente la obra fue juzgada con el rasero de la moral católica y sus dogmas. Ahora bien, el peso simbólico del lugar elegido para su realización, el muro medianero de una iglesia patrimonio cultural de un país le da peso al discurso feminista anticolonialista del colectivo, pues les permite dar cuenta de su postura crítica frente a la violencia de género y a la sociedad patriarcal con sus estructuras de poder. El colectivo busca llamar la atención de la ciudadanía e instaurar en los transeúntes un sentido crítico sobre los discursos hegemónicos, el arte les sirve de recurso para ello y, por eso, la ubicación de las obras en el espacio público elegido era crucial.

La censura de una manifestación artística por parte de una institución del Estado con fundamento en preceptos morales de una religión en específico, desconoce la obligación de protección al derecho a la libertad de expresión que le asiste como un Estado laico, siendo así, la relación del discurso con el acto censor es directa, el discurso utilizado como herramienta de censura actúa de forma coercitiva ante las expresiones artísticas que lo desafían, critican o contrarían vulnerando el derecho a la libertad de expresión.

---

Para Figueroa (p. 68), el mural que fuera diseñado, como se indicó, a modo de sátira de los retablos de la Iglesia Católica, condensa en sus figuras la problemática social de la violencia basada en género, el machismo y el silencio cómplice de la Iglesia frente a estos. Se señala a la Iglesia Católica por ser una institución dominante que a pesar de haber perdido ciertos privilegios sociales y políticos aun influye en la opinión pública.

### **6.3 Un caso reciente en Colombia: “Simona” en la Catedral Primada**

El domingo 20 de marzo de 2022 un grupo de personas con el rostro cubierto irrumpieron en la Catedral Basílica Metropolitana de Bogotá y Primada de Colombia para dar lectura de un manifiesto en el marco del saludo de la paz que se estaba dando dentro de la ceremonia eucarística dominical, la cual hace parte de la dinámica ritual católica. La autoría de la acción la asumió Simona una activista perteneciente a la Red de Artistas en Resistencia (R.A.R). El acto, según sus declaraciones, fue una performance. El momento del rito religioso elegido para ejecutar la acción tenía como finalidad elevar una voz de protesta frente a la sociedad y las instituciones que han sido violentas e indolentes con los sectores vulnerables. Para el colectivo (al cual pertenece) su performance representó la voz de los que no tienen voz y que por el contexto cultural tampoco tienen rostro. En su manifiesto expresaba lo siguiente:

¿Cuál paz? (...)

¿La paz del dios y patria?

¿Cuál dios? ¿cuál patria?

La patria fundada por el genocidio y un dios impuesto (...)

¿Paz? ¿De qué paz hablamos?

Cuando olvidamos amarnos los unos a los otros.

La paz del país laico de imposiciones ideológicas (...)

Que llora la sangre de hermanas y hermanos

De quienes piensan y sienten diferente

De quienes se niegan al silencio

De quienes desde el amor se contraponen a las lógicas dominantes

De quienes luchan por la vida y les dan condiciones de muerte. (...)

Durante la intervención se utilizaron máscaras que complementaban la acción performática. En la entrevista que le realizó el periodista Daniel Coronell en la *W Radio*, Simona, ante el cuestionamiento por el respeto que merecen los feligreses que asisten a una eucaristía respondió lo que desde su reflexión como artista implicaba su acción: “esta es la potencia que también tiene el arte, tiene la capacidad de incidir en espacios no convencionales para llamar la atención sobre ciertas denuncias. El arte no pide permiso para asistir a un espacio determinado” (W Radio Colombia, 2022, 7’4’’).

La respuesta a la acción artística fue de total rechazo. Otros medios periodísticos como la revista *Semana* aseveraron que “el arte es para disfrutarlo, no para generar miedo” (2022, párr. 9). A partir de esta última afirmación se llega inevitablemente a la pregunta sobre qué busca el sujeto creador con su obra artística, aspecto pertinente en este trabajo de investigación toda vez que a los artistas estudiados también se les criticó en su momento con la afirmación de que sus obras causaban incomodidad y tenían un marcado sentido de crítica social, entonces, no podrían considerarse como parte del arte porque se alejaban de lo que social y culturalmente se aceptaba o se acepta como “bello”. Una noción que, entre otras cosas, se aleja de los cambios que dicho concepto ha tenido en el tiempo. En este punto vale la pena traer a colación la postura de John

Carey quien en su libro *¿Para qué sirven las artes?*, afirma que “una obra de arte es cualquier cosa que alguien haya considerado alguna vez una obra de arte, aunque sea una obra de arte solo para ese alguien” (Carey, 2007, p. 40).

De todas maneras, en la comprensión de los fenómenos artísticos debe tenerse en cuenta la influencia de la cultura, la historia y factores sociales y políticos. En la coyuntura nacional, que la artista líder de la intervención perteneciera a la Primera Línea en el marco del estallido social de 2021, la hizo merecedora del repudio por considerarse su narrativa “terrorista y subversiva” con el peso político y social que cargan en Colombia estos adjetivos. Nuevamente, la revista *Semana* en el artículo *Simona: ella es la mujer encapuchada que irrumpió en la Catedral Primada de Bogotá en plena misa* (2022) afirmó que ya se le había visto protagonizando ataques y siendo parte de un grupo vinculado con el terrorismo:

Alias Simona pertenece a la primera línea en Bogotá. Ya ha sido vista en varias oportunidades protagonizando ataques contra medios de comunicación y hablando en nombre de ese controvertido grupo. Vale la pena recordar que varios de sus integrantes han sido relacionados con delitos como terrorismo, concierto para delinquir, asonada, homicidio, entre otros. (párr. 1)

Algunos de los argumentos que utilizaron los medios para transmitir la inconformidad de los asistentes a la eucaristía de ese domingo en la Catedral Basílica Metropolitana y Primada de la Inmaculada Concepción y San Pedro o Catedral Basílica Metropolitana de Bogotá y Primada de Colombia (como también se le conoce), rememoraron aquellos utilizados en los artículos de prensa de la época de la pintora antioqueña Débora Arango, pues se tachó el hecho artístico como un acto que atacaba la armonía social y agredía a la “gente de bien” en sus creencias. De nuevo un presbítero, en este caso Víctor Ricardo Moreno Holguín de la Arquidiócesis de Bogotá, presentó

---

su punto de vista en un texto de opinión que denominó *Carta abierta de un sacerdote a 'Simona'* (2022) y que apareció en el sitio web *El Clero.co*. En éste se refirió al acto performático de la siguiente forma:

Tu adolescente drama pisoteó de modo grotesco la sagrada obra del pueblo, porque no amas al pueblo colombiano. Y, hasta que no ames al pueblo no puedes volver a llamarte artista; por ahora quedaste solo en el nivel de vándala. (párr. 8)

En el caso de Débora Arango, el artículo *Una publicación infame* (1943) presentado por el diario *La Defensa* y con autor anónimo rezaba lo siguiente:

[...] Tenemos hoy que consignar en nuestras columnas una encendida protesta contra las autoridades de Medellín que permiten vea la luz pública la última entrega de la “Revista Municipal”. Las páginas de esta publicación inmunda constituyen un burdo atentado contra la religión, contra la moral, contra la cultura y contra el arte [...] En ellas alternan para escarnio, los saludos a la primera autoridad de la iglesia en la arquidiócesis, al primer gobernante y los más obscenos cuadros de una pseudo artista que parece que se complace en propalar a los vientos el corruptor e inelegante morbo de la lubricidad. (La Defensa, 1943, como se citó en *Débora Arango: exposición retrospectiva 1937-1984*, 1984, p. 54)

A Simona, por su performance se le dijo que “no era posible llamarla artista” dado que había “pisoteado la sagrada obra del pueblo” y Débora fue tratada de “pseudo artista”. En ambas hubo una denigración a su persona y quehacer creativo. En un punto coincidente con los casos objeto de estudio de la presente investigación, está claro que los artistas desafían los postulados, en este caso, de la Iglesia Católica y por ello son vistos como enemigos de la sociedad y las buenas costumbres así como agresores del ejercicio piadoso de la fe y, por ende, un objetivo de ataque

para los censores, teniendo un mayor grado de rechazo social el hecho de que la obra tenga como autora a una mujer.

La discusión sobre el límite de la libertad de expresión artística y la libertad de cultos se repite en este caso, como en los que se desarrollarán más adelante, la presencia de una fe religiosa que altera los términos del debate sobre el arte. Sin embargo, acudiendo a la jurisprudencia de la Corte Constitucional en la Sentencia SU-626 de 2015 se puede considerar que:

[...] La libertad de expresión en general, y la artística en especial, ampara –en principio– todas aquellas expresiones de la creatividad humana con independencia de su forma o contenido. Esto implica que, tal y como lo ha reconocido la jurisprudencia, se encuentran protegidas incluso aquellas manifestaciones que desde alguna perspectiva puedan ser consideradas molestas, ofensivas o irrespetuosas. Precisamente la comprensión de esta libertad, a la luz del principio que reconoce el pluralismo, impide fijar restricciones fundadas en el tono o contenido de las expresiones. [...] La molestia, el disgusto, la rabia o la antipatía que puede generar, no derrota la presunción de cobertura. Precisamente a las expresiones artísticas le puede ser asignado parte de su valor en atención a la capacidad de suscitar sensaciones o promover reflexiones [...]. (p. 64)

También es posible argumentar desde el derecho, que la lectura de un manifiesto artístico en una ceremonia religiosa no constituye una afectación al derecho a la libertad de cultos, pues a ninguno de los asistentes se le impidió continuar con su participación en el rito o con su práctica religiosa pudiendo la ceremonia seguir su curso una vez terminada la intervención.

Si bien las creencias espirituales y religiosas son una necesidad humana, una forma de la libertad de expresión colectiva, cuando un Estado se define como laico se impide desde el derecho que se le impongan los dogmas de una religión a la sociedad. Como se mencionó en el marco

teórico, uno de los límites de la libertad de religión es la libertad de expresión. Siendo así, el aparato estatal no está para amparar imágenes, símbolos o prácticas religiosas de las críticas de las que puedan ser objeto, esto siempre que no se violente a los creyentes, se les impida profesar su fe o que los discursos crucen la frontera del odio y pretendan degradar la humanidad de los practicantes. Así pues un Estado como el colombiano no debería movilizarse para hacer cumplir preceptos religiosos.

#### **6.4 Los contextos de la censura en el arte colombiano**

Ahora, centrando la atención en el país, es de notar que con su devenir histórico lo femenino ha estado estructurado desde la ideología de la regulación de la sexualidad limitada al ámbito doméstico y familiar. Este “orden” ha sido celosamente salvaguardado por la ley y la religión que en palabras del Sumo Pontífice Juan Pablo II, en la audiencia general del miércoles 22 de junio de 1994, resaltaba el papel de la mujer como aliada de Dios aduciendo que, en cada una de las mujeres católicas se reconocía –a la luz de las sagradas escrituras– a la Virgen María. De igual modo, en la carta apostólica *Mulieris Dignitatem* del 15 de agosto de 1988 (p. 27), el Pontífice expresaba que María en su rol de Madre de Dios ayuda especialmente a las mujeres a vislumbrar cómo la virginidad y la maternidad son las dos dimensiones de realización de la personalidad femenina, estando mediadas ambas como vía de consagración a Dios y de servicio a la Iglesia por la castidad y la obediencia. Esta antesala es importante señalarla porque, si bien a partir de la Constitución de 1991 nuestro país se asume como un territorio laico y de libertad de credo, la relación Estado e Iglesia Católica sigue estando vigente hasta la actualidad.

---

Magdala Velázquez Toro, en su artículo *Condición jurídica y social de la mujer* (1989) que fuera publicado en la *Nueva Historia de Colombia* (Volumen IV) señala cómo en el país la mujer fue relegada al ámbito del hogar y marginada de la vida pública. En las relaciones civiles aún hoy se evidencia el estado de subordinación de la mujer al hombre en las relaciones familiares, lo que, en sus palabras responde a la incorporación en el ordenamiento jurídico colombiano de “elementos de la tradición judeo-cristiana, de las instituciones romanas, del derecho canónico, del ordenamiento español y del código napoleónico” (pp.11-12). En el año 1887 se adoptó en Colombia el Código Civil del que fueron eliminados los apartes que favorecían a la mujer casada; allí se detallaban las obligaciones y prohibiciones para las mujeres y se desarrollaron los derechos absolutos otorgados a los varones sobre su esposa y sus hijos. De acuerdo con la autora “por el solo hecho del matrimonio, la mujer se transformaba jurídicamente en incapaz, equiparable al loco o al menor de edad, y era representada legalmente por el marido” (p. 13).

Desde tiempo atrás, el cuerpo de la mujer colombiana ha sido vigilado y custodiado, por eso la defensa de su pudor merecía especial atención. Como ejemplo se cita la cruzada que en 1930 inició la Iglesia Católica contra el “indecoro” en el modo de vestir, en esta tarea represiva “se comprometían desde párrocos hasta directores de colegios, maestras de escuela, padres de familia, para «instar, reprender, rogar y amonestar a las mujeres a que usen vestidos modestos que sirvan de ornato y defensa de la virtud»” (p. 20). Es en este contexto donde surgen las ligas de la decencia cuya tarea fue la vigilancia del pudor de las mujeres infractoras de los códigos de decencia, las sanciones de carácter público involucraban no solo a la mujer objeto de sanción sino también a su familia.

Las prohibiciones que pesaban sobre el cuerpo de las mujeres se reflejaban en la actividad estética pues se defendían a ultranza las más radicales tradiciones morales y religiosas. Como

ejemplo se encuentran las polémicas desatadas por los desnudos en las obras de arte. Bajo estas premisas, y en una postura contraria, las mujeres artistas se constituyen en actores sociales y políticos debido a que desde su quehacer desafían el orden, las relaciones de poder y alteran el concepto de lo femenino.

En el período de la regeneración (1880-1900) cuando Colombia estaba circunscrita al ámbito de la religión católica, la imaginería se cubrió de un halo de sacralidad defendido por el Estado y la sociedad que al ser cuestionado generaba, además de indignación, episodios de censura como el experimentado por artistas nacionales en diferentes momentos de la historia. Aquí se puede señalar, por ejemplo, lo ocurrido con la obra *La mujer del Levita de los montes de Efraím* (1899) del pintor bogotano Epifanio Garay (1849-1903). Según el historiador Álvaro Medina (1978, p. 26), la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 inaugurada el 13 de agosto en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, fue testigo de la tensión política que atravesaba el país lo que se evidencia en los artículos de prensa de las facciones conservadora (*La Unidad Nacional*) y liberal (*La Crónica, El Autonomista, El Heraldo y El Tío Juan*), siendo los principales críticos de la exposición de filiación política liberal.

En este evento, el artista Epifanio Garay presentó a la exposición (que no estableció un límite de obras por artista) 47 pinturas, a modo de retrospectiva, entre las que se incluían *La mujer del Levita de los montes de Efraim* (Ver Imagen 6) y retratos de dirigentes políticos del Partido Conservador, en el que el propio artista militaba, como los Manuel Antonio Sanclemente y Rafael Núñez. Para Medina (p. 35), si bien la crítica a la obra de Garay no demeritó el dominio técnico del artista, si buscó subvalorarla a partir de argumentos de índole político, además al ser la exposición un concurso, la crítica volcó la pugna bipartidista hasta el punto de influir en los jurados

para que el ganador fuera de uno u otro partido, el contendiente liberal fue el pintor Ricardo Acevedo Bernal.



**Imagen 6 .** *La mujer del Levita de los montes de Efraím* (1899). Epifanio Garay. Óleo sobre tela. 139 x198,5 cm. Museo Nacional de Colombia, Bogotá D.C.

Frente a la premiación, Medina expone que una vez solucionados los problemas en la conformación del jurado (pues, de acuerdo con las notas históricas se presentaron varias renunciaciones) los premios de la exposición fueron entregados a “Acevedo Bernal en la sección de «composición» y a Garay en la de «retratos», como señores únicos en las especialidades respectivas” (p. 55).

A pesar de ser reconocido como uno de los pintores más representativos de la segunda década del siglo XIX, Epifanio Garay al ser identificado como afín a la regeneración fue objeto de críticas desfavorables en el marco de la exposición de 1899 concentradas en *La mujer del Levita de los montes de Efraím*. De acuerdo con Sylvia Henao, se le acusó de haber copiado obras de otros artistas, como *La cazadora de los Andes* (c1874) del mexicano Felipe Santiago Gutiérrez y de haber utilizado el recurso de la fotografía como recurso para la elaboración de su pintura.

La pintura hace referencia a un pasaje bíblico del antiguo testamento, razón por la que se valida el desnudo femenino por su función moralizante. El dominio técnico de Garay en la obra es palpable y se evidencia en la composición, el manejo del color, la pincelada delgada y la

---

perspectiva. La polémica desatada en la prensa nacional sobre la obra más que responder al posible uso de la fotografía como apoyo técnico o a ser una copia de otros artistas, atiende según fuentes como Álvaro Medina a la disputa política y la tensa situación prebélica que se vivía en el país, la deslegitimación de la pintura buscó pues enmascarar el conflicto político. Sin embargo, según Medina debe anotarse que Garay desarrolla el tema, a pesar de las posibles implicaciones morales, de un modo profano, pero aplicando sus conocimientos técnicos y capacidad creativa dentro de los cánones de la academia.

En palabras del crítico y curador del arte Halim Badawi (p. 53), el artista se apropió críticamente del academicismo francés pintando escenas bíblicas, como la mencionada obra, a partir de modelos al natural, técnica cuestionada por la moral imperante en la sociedad colombiana de la época y exponiéndolos ante una sociedad que consideraba los desnudos como imágenes pornográficas objeto inclusive de sanción penal. Así, el Código Penal Colombiano de 1890 en su Libro segundo -Título octavo- **Delitos contra la moral pública** – Capítulo primero **-De las palabras, acciones, escritos y pinturas y otras manufacturas obscenas-** Artículo 421 establecía que:

Los que fabriquen, introduzcan, á sabiendas, expongan en público, vendan, presten, regalen, ó de cualquier otro modo distribuyan pinturas, estampas ó figuras deshonestas, ó que sean á propósito para ofender el pudor y las buenas costumbres; ó manufacturas de cualquiera clase y naturaleza que tengan el mismo inconveniente, sufrirán un arresto de quince días á tres meses, y pagarán una multa de treinta á doscientos pesos [sic]. (p. 83)

Por su parte, el caso de Andrés de Santa María (1860-1945) tiene características propias, pues a pesar de ser un artista que no representaba un problema para el orden social en 1910 después de la salida del presidente conservador Rafael Reyes del país, quien fuera su apoyo, y la

recuperación del poder económico de las élites, se retomaron las ideas que se tenían en la regeneración sobre las artes plásticas, centradas en la sublimidad del arte, contrarias a los temas cotidianos que pintores como Santa María venían realizando.

Las representaciones del paisaje sabanero realizadas por el artista se alineaban con los valores culturales regeneracionistas por lo que no despertaron polémicas morales. Sin embargo, según Badawi (p. 98) en sus paisajes donde buscaba desligar las características del territorio del hecho pictórico implantaron la semilla de la modernización de la pintura local porque fueron las primeras representaciones del territorio nacional desligadas del “verismo botánico, del ejercicio documental o del historicismo” (p.107).

Ahora bien, como lo refiere Álvaro Medina en su libro *Procesos del arte en Colombia* (1978) en el marco de la celebración del Centenario de la Independencia (20 de julio de 1910), en el semanario *El Artista* se escribió lo siguiente al referirse a Santa María y su técnica:

Malicio que el estilo de esta pintura [Los Llaneros], sea el estilo impresionista de la brillante escuela de Manet, que tanto ha llamado la atención en los museos europeos y tantos genios ha desarrollado en la pintura moderna, pero sin el carácter y la factura suave de los buenos artistas que han sabido con talento seguir la huella del maestro francés.

La composición del Sr. Santamaría [sic], a más de alejarse de lo verosímil, es pobre, escasa de inspiración artística y de ejecución delicada. (...) Todos aquellos desdibujos y aquella constante lucha entre la armonía y el carácter, la vaguedad y la forma definitiva, hacen del cuadro un simple lienzo de tamaño colosal, pintado amaneradamente, pródigo de falsedades y ridículos toques. (Medina, 1978, pp. 103-104)

En la exposición de 1910 y de acuerdo con las investigaciones de Álvaro Medina, el pintor no tuvo ningún defensor y en 1911 abandonó el país para radicarse en Bruselas; las críticas

adversas fueron además contra su gestión como director de la Escuela de Bellas Artes. En Bélgica, gracias a su solvencia económica pudo dedicarse a una forma plástica expresiva que resultaba “avanzada” para Colombia y tardía para Europa.

De la lectura de la historia de Santa María y la valoración de su obra se puede concluir que el tiempo le dio a sus paisajes y a su cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes la dimensión precursora de los primeros asomos de un arte moderno en el país, ubicándolo como una figura clave en la transformación de la sensibilidad colectiva entre finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, a pesar de haber sido rechazado y desconocido como tal en su tiempo.

Lo sucedido con Garay y Santa María se explica por la estructuración de los principios políticos y morales de la sociedad colombiana que han hecho que el país haya sido conservador al momento de aceptar ciertas manifestaciones artísticas. Así, desde los tiempos de los maestros colombianos adscritos al academicismo, el escándalo fue la forma de resistencia más recurrente a nivel nacional frente a las innovaciones estéticas. Los artistas que se han negado a seguir los lineamientos de las escuelas tradicionales se han topado con un medio hostil que los empuja a la reinención en aras de respetar el compromiso ético y político que implica dar cuenta de las problemáticas sociales en las que se involucran elementos tabú como el cuerpo, la miseria, el dolor y la violencia. Las obras que trasgreden la tradición y cuestionan al espectador en sus principios son atacadas o, en otro sentido, censuradas. Dar cuenta de la complejidad de lo humano y la degradación de la sociedad muestra de nuevo que los artistas son actores políticos comprometidos con sus principios éticos que buscan servir de voz de denuncia y ser testigos de su entorno y su tiempo.

En este espectro de lo trasgresor y el compromiso social y político se encuentra también el artista antioqueño Pedro Nel Gómez (1899-1984). En nuestro medio su caso de censura es, por

decirlo de algún modo un lugar común. La historia cuenta que el maestro fue contratado en 1935 por el Consejo Municipal de Medellín para la realización de un conjunto mural con la finalidad de decorar las instalaciones del Palacio Municipal. Para ese entonces, Alfonso López Pumarejo (de filiación liberal) era el presidente de la República e implementó una serie de medidas progresistas dentro de las que se encontraba involucrar a los artistas en el desarrollo de, en palabras de Juan Carlos Gómez (2013) en su artículo *En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950*, “una tipología de arte en la que se involucrara a la sociedad y así ésta tomara conciencia de su historia e idiosincrasia” (p. 56).

Bajo este contexto político el artista diseñó y ejecutó nueve murales al fresco (Ver Imagen 7) en los que retrató las problemáticas de la sociedad colombiana y las bases del desarrollo económico del departamento de Antioquia. Así, la pobreza, las luchas de clase, actividades económicas como la minería y el cultivo del café y la exaltación de la mujer antioqueña fueron las temáticas protagonistas de la obra. Sus murales buscaron en consonancia con la línea política en el poder, que la sociedad medellinense tomara conciencia de su origen y de las dinámicas de la realidad circundante. Su obra influenciada por Cézanne y el muralismo mexicano no se ciñe a las rígidas normas de la perspectiva y la falta de verismo de sus figuras buscaba despertar una interpretación autónoma en el observador y generar emociones.



**Imagen 7 .** *Las fuerzas migratorias* (1939). Pedro Nel Gómez. Mural al fresco. Sala del Alcalde, Museo de Antioquia (Medellín)

La controversia se desató por el alejamiento del academicismo, por la referencia directa a las luchas sociales, las cuales despertaban el temor del socialismo en el país y por la presencia de desnudos que desafiaban las estrictas normas morales y formales de la época, así mismo, las élites sociales y políticas acostumbradas a representaciones artísticas de prohombres o episodios históricos rechazaron la propuesta del artista. Según Gómez (p.65), entre quienes alzaron su voz de protesta se encontraba el artista Eladio Vélez, el Concejal José María Bernal y a nivel nacional su acérrimo detractor, el político conservador Laureano Gómez.

Los primeros murales despertaron tal malestar entre los concejales militantes del Partido Conservador que “José María Bernal, (...) comenzó a intervenir con la intención de evitar la continuación del contrato (...), que tenía Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal. El argumento principal era la escasez de dinero” (p. 77), y si bien esta propuesta no prosperó, da cuenta del nivel de participación de los actores políticos en la escena artística. Los murales de Pedro Nel y su ubicación pretendieron cuestionar la realidad local y nacional a través del arte y crear consciencia en quienes llevan el rumbo de la sociedad de las necesidades y problemáticas que debían ser atendidas.

Los frescos sobrevivieron algunos años a las críticas, sin embargo, en 1950, el entonces alcalde José María Bernal decidió taparlos con cortinas por considerarlos inmorales, además de este argumento de orden moral, la censura también obedeció a razones de corte político pues en la década del cincuenta, bajo la amenaza del socialismo y el comunismo se persiguió y censuró todo aquello que aludiera a las reivindicaciones sociales. De acuerdo con el Museo de Antioquia (2009) en su página de *Facebook*, Bernal se expresó de la siguiente manera sobre las obras: “Estas obras distraen la atención, quitan rendimiento a la faena. A la Alcaldía van todo tipo de personas: señoras, señoritas, niños, sacerdotes, y algunas de estas personas se sienten heridas con estas pinturas” (párr.4). Los murales permanecieron cubiertos hasta 1958, año en que el alcalde Rafael Betancourt ordenó retirar las cortinas que cubrían la obra del muralista más destacado de Antioquia.

Otro caso similar fue el ocurrido con el pintor Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), quien de regreso a Colombia, después de estar en Europa y México durante su proceso de formación fue contratado por el Ministerio de Gobierno en 1938 para ejecutar dos murales en las paredes del descanso de las escaleras del Capitolio Nacional. Los temas elegidos por el artista para dichos murales referían a la rebelión de los comuneros y la liberación de los esclavos. Su estilo moderno, producto de sus años de formación en el exterior, contraría el academicismo predominante en la producción artística local del momento. En la cita al Concejo Municipal de Bogotá que hace Joaquín Hernando Castro (2020) en su tesis de maestría *El arte como dispositivo político: diálogos transnacionales en la promoción y censura de los murales de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional*, este cuerpo colegiado en 1939 elevó la siguiente solicitud al Ministerio:

En guarda de la estética de la ciudad pide respetuosamente al Ministerio respectivo disponga que los cuadros murales que se ostentan en las escaleras del Capitolio Nacional,

que disuenan con la severa elegancia del edificio, sean eliminados o sustituidos por otros que armonicen con la tradición artística de los grandes pintores colombianos. (p. 56)

La postura del Concejo, además, de dar cuenta del hecho de censura institucional que vivió Gómez Jaramillo, evidenció el gusto artístico de la clase dirigente bogotana marcado por la idealización academicista de los artistas formados en la Escuela Nacional de Bellas Artes en el periodo de la regeneración que desconocía la realidad de la población del país.

Los murales fueron cubiertos “con láminas de estaño y recubiertas con cemento y pintura” (p. 58) en el marco de la inauguración de la Organización de Estados Americanos (OEA) que se celebraría en el recinto del Capitolio, la orden de censura la impartió Laureano Gómez, uno de los representantes más ortodoxos del Partido Conservador, y quien fuera el encargado por parte del gobierno nacional de la planeación del evento en el que también se organizó un foro para la “redacción de resoluciones contra el comunismo” (p. 71).

Debe anotarse que la censura ocurre bajo el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez, primer gobierno conservador después de la República Liberal (1930-1946). El cambio de postura política y el contexto global post segunda guerra mundial ilustran sobre las causas de la censura a los murales, una de ellas es la temática de corte social de los mismos, la otra es la presencia de desnudos, materia objeto de juicio de reproche por parte de la sociedad y la Iglesia, quien estaba amparada para el ejercicio del control social sobre la moralidad pública por el Concordato. La decisión de cubrir y no destruir da cuenta de la necesidad de los detentadores del poder de enviar un mensaje a sus opositores, en el que se plantea la intolerancia frente a las ideas contrarias y la decisión consciente de invisibilizar al adversario para evitar el inicio del diálogo de sus ideas con los posibles receptores de su mensaje.

Las causas de la censura son de un corte político tan evidente que los murales, de acuerdo con Castro (p. 93) fueron descubiertos en 1959 durante el primer gobierno liberal del Frente Nacional, correspondiente al político Alberto Lleras Camargo. El mismo artista participó en la restauración de su obra con la colaboración de los estudiantes que se dieron a la tarea de desvelar los murales tras 11 años de ocultamiento.

Llegados a este punto es importante anotar que el maestro Ignacio Gómez Jaramillo sufrió una segunda censura, ésta ya en su tierra natal, Medellín. En 1952 la Asamblea Departamental dentro del diseño del Palacio de la Gobernación de Antioquia decidió invitar al artista para la realización de un mural en una pared ubicada al fondo de la edificación. Gómez Jaramillo terminó su encargo tres años después en 1955, en su tarea recibió el apoyo del artista panameño Justo Arosemena, quien como se expondrá más adelante también sufrió la censura de una de sus obras en la década del setenta. El mural fue posteriormente cubierto con un telón por orden del gobernador del momento Pio Quinto Rengifo quien consideró que la obra era inmoral, esto debido a la desnudez de las esclavas y que era violento por narrar los vejámenes a los que eran sometido los esclavos. El día de hoy el mural puede apreciarse en el Gran Salón de la cúpula del Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, ubicado en la emblemática Plaza Botero en el centro de la ciudad. Esta historia se referencia en el sitio web del Palacio, donde se le dedica un micrositio a la historia del mural, dando cuenta de cómo la censura catapultó no en pocas ocasiones las obras.

La censura no solo se ha presentado en Colombia por parte de los poderes políticos y de la Iglesia, también se han dado a través del veto que un artista recibe por parte de los circuitos artísticos. Tal es el caso de los artistas figurativos con un estilo de corte social o nacionalista de las décadas de 1930 y 1940 que, aún activos en las décadas posteriores, fueron rechazados de los grandes eventos artísticos en razón, no ya de sus temáticas, sino de su concepción de arte. La

---

acogida tanto por la crítica como por el público de las vanguardias internacionales, le acarreó a los artistas de la primera mitad del siglo XX, de acuerdo con Alba Cecilia Gutiérrez en su artículo *Arte y política en Antioquia* (2000) “una censura unánime” (p. 17). La exclusión de certámenes artísticos como las Bienales de Medellín de artistas como Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Ignacio Gómez Jaramillo y Carlos Correa correspondió a la preferencia y admiración que se gestó hacia el arte internacional y sus tendencias. Las férreas convicciones sociales y políticas de estos artistas también influyeron en su exclusión al ser la segunda mitad del siglo XX el tiempo del arte “autónomo”.

Si bien se han relatado algunos de los hechos de censura ocurridos a artistas antioqueños entre las décadas de 1930 y 1950 por su proximidad cronológica y estilística con dos de los artistas objeto de estudio, debe anotarse que estos no fueron los primeros casos de censura para el arte local. Francisco Antonio Cano (1865-1935), a quien por decreto del Gobierno Nacional se le encargó la elaboración de una escultura conmemorativa que exaltara la memoria del político y presidente Rafael Núñez, decidió –dado el interés de Núñez por las letras y la historia– diseñar un conjunto escultórico que sería ubicado en el Capitolio Nacional, donde aún se encuentra la escultura resultante del proceso. El esquema inicial de la obra consistía en un grupo escultórico compuesto por la figura del estadista y dos figuras femeninas alegóricas que representaban la historia y la poesía. De acuerdo con la historiadora del arte Marta Fajardo de Rueda (2009), en su artículo *Francisco Antonio Cano: escultor y maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, el modelado del proyecto de la obra se le presentó al entonces presidente Marco Fidel Suárez, quien en palabras de la autora la “censuró enfáticamente y ordenó recortarlo, suprimiéndole las alegorías, al punto de que el maestro no tuvo otra alternativa que resignarse a modelar tan sólo la estatua del Núñez pensativo” (p. 109). Si bien el trabajo escultórico de Cano estuvo mediado por los encargos

oficiales, su dote artístico le permitió a través de estas representaciones solicitadas por la oficialidad, encontrar sus propias formas en las que la vitalidad de la expresión de sus personajes, dada por su experticia en la elaboración de retratos, le facilitó dotar a su creaciones de toques de realismo, como es el caso de la escultura señalada, en la que su postura determinada y la expresión sesuda le dan una idea al espectador del carácter del personaje.

Continuando con la censura a la escultura, se pasa de 1920 a 1970, década en la que se presentaron dos hechos de censura, ambos a manos de la Iglesia Católica. El primero de ellos ocurrió en Bogotá el 04 de noviembre de 1971 cuando el *Cristo Desnudo*, donado por el artista panameño Justo Arosemena Lacayo (1929-2000) al Padre Rafael García-Herreros fue retirado del templo del Barrio Minuto de Dios en Bogotá por disposición de la curia capitalina, que consideró la desnudez de la obra ofensiva para los fieles que concurrían al templo (Ver Imagen 8). La estructura metálica de tres metros de altura, se caracteriza, además de su polémica desnudez, por tener una expresión profunda que invita a la introspección, con esta intensión reflexiva se instaló la obra al interior de la iglesia justo en el lugar que había sido acordado con el artista y destinado por el templo para su acogida, sin embargo, y según lo contenido en la publicación de la *Revista Arcadia* (2016) en su página de *Facebook*, la obra debió ser retirada del templo pocas horas después de su instalación.



**Imagen 8.** *Cristo desnudo* (1971). Justo Arosemena. Escultura en lámina de hierro soldada. 300 x 120 x 27 cms. Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

Frente a los hechos, y de acuerdo con la publicación *La obra de la semana del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá* (2004), el maestro Arosemena manifestó: “Me siento muy honrado de dejar mi obra en esta cultísima comunidad del Minuto de Dios. Ahí se los dejo; ámenlo o crucifiquenlo de nuevo” (párr. 6). La obra una vez retirada del templo fue instalada a las afueras de éste, sin embargo, la censura no terminó allí, pues años después, en 1977, llegó una carta al templo suscrita por un grupo de sacerdotes y apoyada por el Obispo auxiliar Mario Rebollo, que obligó al padre García Herreros a “vestir” la desnudez del Cristo con una lámina metálica (párr. 7). Hoy el *Cristo Desnudo* se encuentra ubicado, ya sin su pudoroso aditamento, en el Museo de Arte contemporáneo de Bogotá, perteneciente a la Universidad Minuto de Dios.

El segundo caso de censura a dispositivos escultóricos en la década de 1970 ocurrió en Medellín, en la funeraria y cementerio Campos de Paz. Allí el 23 de abril de 1972 se inauguró la escultura *Hombre en busca de paz* o *La Resurrección* del maestro antioqueño Jorge Marín Vieco (1910-1976). Esta pieza es considerada una de las esculturas más emblemáticas de la ciudad y fue encargada al artista por el primer gerente de Campos de Paz el padre Hernando Barrientos Cadavid.

La escultura de 14 metros altura y 4 toneladas de peso, representa la liberación del hombre de las ataduras de la materia, hecho trasparentado en el rostro de la figura que puede ser vista como un Cristo con su condición divina o un hombre con su condición efímera. Buscando representar esa liberación, la obra desde su concepción nació desnuda, sin el peso que la moral le asigna a la desnudez (Ver Imagen 9).



**Imagen 9.** *Hombre en busca de paz* (1972). Jorge Marín Vieco. Escultura en bronce 14 m de altura, 4 t de peso. Parque Cementerio Campos de Paz, Medellín.

Ahora bien, el montaje del Cristo sufrió un traspie de manos del arzobispo de Medellín, monseñor Tulio Botero Salazar, quien consideró irrespetuoso hacia la moral católica exponer al público en un camposanto la figura de un Cristo desnudo. De acuerdo con Sara Castañeda (2021) en su texto *In memoriam: reconstrucción histórica, valoración patrimonial y activación cultural del Parque Cementerio Campos de Paz*, si bien el camposanto se concibió como un cementerio regido bajo el principio de la igualdad y abierto a todas las personas, al ser la Arquidiócesis el dueño mayoritario del sitio, el juicio negativo del arzobispo tenía tal peso que llevó a que la obra fuera censurada (p.16). Así se le solicitó al artista diseñar un aditamento de bronce que cubriera la zona pública de la escultura, añadido que fue levantado en 1997 regresando la escultura a su estado original. Este caso de censura a manos de la autoridad eclesiástica da cuenta de la influencia en el

ámbito social de la Iglesia, y el tiempo en el que permaneció cubierta la escultura revela que un cambio de paradigma cultural sí es posible, pero toma tiempo, y que no necesariamente conversa con los cambios políticos, como el que trajo consigo la Carta Constitucional de 1991 al declarar a Colombia un Estado laico en donde la censura esta proscrita.

En esta dinámica de ejemplificar algunos de los casos de censura al arte en Colombia, se trae el caso de la artista de origen barranquillero Margarita Ariza (1970-) y de su obra *Blanco Porcelana* (2011), esta tiene un carácter autobiográfico, pues en ella, a modo de álbum fotográfico y cartilla, se plasman en un cuadernillo frases y fotografías familiares en las que se da cuenta de prácticas de belleza que evidencian lo profundamente interiorizada que está en el imaginario colombiano y latinoamericano la utopía del blanqueamiento (Ver Imagen 10). Esta afirmación se sustenta en la infinidad de productos de belleza requeridos para alcanzar tal fin y el cuestionamiento en el caso de la artista a los integrantes de su familia que no heredaron el tono de piel blanco-porcelana de la abuela. Estas frases recogidas por Ariza en su obra ponen de manifiesto prácticas discriminatorias y racistas naturalizadas presentes en el cotidiano de la sociedad colombiana, así el arte devela la vigencia de la aspiración de blancura heredada de la colonia, reproducida no solo en el microcosmos familiar sino por los medios masivos de comunicación y a través de las estrategias de consumo de masa.



**Imagen 10.** *Blanco Porcelana* (2011). Margarita Ariza. Cartilla. <https://qr.cd.org/3VKc>

Esta reflexión alrededor del racismo heredado de la colonia y de la idealización de la blancura a través de su historia familiar llevó a algunos integrantes de su familia a interponer una acción de tutela en su contra argumentando la vulneración del derecho a la intimidad y el buen nombre. En este caso los jueces de primera y segunda instancia fallaron en contra de la artista censurando la obra y ordenándole retirar los nombres propios y las fotografías de la obra. En la imagen se evidencia la censura a la que se vio expuesta la obra, ya que en los recuadros negros se ubicaban los nombres de los familiares que debieron ser eliminados por orden judicial, Ariza resolvió mantener el formato de la obra e intervenirla de forma tal que la censura fuera evidente a los ojos del espectador.

Si bien la Corte Constitucional ordenó el levantamiento de la censura y protegió el derecho a la libertad de expresión artística, este es un buen ejemplo de censura indirecta, a manos de la familia y el aparato judicial en nuestro medio. Al respecto, en Sentencia T-015, 2015, se decía lo siguiente:

De la posición prevalente que la libertad de expresión ocupa en el ordenamiento constitucional, surge una presunción en su favor, lo que ha conducido a que: (i) toda expresión esté amparada prima facie por el derecho a la libertad de expresión; (ii) en los eventos de colisión del derecho a la libertad de expresión con otros derechos fundamentales, en principio, aquél prevalece sobre los demás; (iii) cualquier limitación de una autoridad pública al derecho a la libertad de expresión se presume inconstitucional, y por tanto debe ser sometida a un control constitucional estricto. (p. 64)

Finalmente se ejemplificará la censura en contextos académicos a través de dos casos concretos ocurridos al interior de la Universidad de Antioquia durante los inicios del siglo XXI. El primero de ellos tuvo que ver con el maestro Ángel María Ortiz Serrano (Cúcuta 1959 -), pintor

---

y escultor, discípulo de Alonso Ríos y egresado de la Facultad de Artes del programa académico Artes Plásticas, quien se vio expuesto a la censura por parte de la Coordinación Cultural de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz cuando mediante una carta oficial dirigida al maestro el 16 de octubre de 2008 (**Ver Anexo G.** Carta Coordinador Cultural Biblioteca Carlos Gaviria Díaz) decidieron devolverle la escultura vaciada en yeso de la *Serie Atrapados* (Ver Imagen 11) la cual había sido donada en 2003 al Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA).

Si bien la carta de devolución por parte de la biblioteca es de octubre de 2008, desde el 13 de marzo del mismo año, el curador de la colección de historia del MUUA Lázaro Mesa Montoya, le informó al artista por medio del Acta de Donación (**Ver Anexo H.** Acta de donación MUUA), que la misma le sería devuelta por considerar que producía sentimientos de abatimiento. En la sección de observaciones del documento se indicaba lo siguiente:

1. La escultura presenta fractura en los dedos de ambos pies. Posee manchas de pintura en la espalda.
2. La escultura está realizada a escala humana.
3. *La escultura fue donada a la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia y luego devuelta a su autor por considerar que esta producía sentimientos de tristeza y de derrota* [resaltado en esta investigación]. (Acta de donación, 13 marzo 2008, Universidad de Antioquia, Vicerrectoría de Extensión, Museo Universitario, Colección de historia)

Luego, en la carta emitida por el Coordinador de Cultura Luis Germán Sierra Jaramillo, aducía que, si bien la escultura había sido donada y llevaba varios años exhibida en el segundo piso de la biblioteca, los “usuarios han manifestado su rechazo a la obra debido a que ella expresa

claramente un sentimiento de soledad y abatimiento que contagia tristeza y derrota” (párr. 1). Los argumentos dados por el coordinador se centraron en el “supuesto” rechazo hacia la obra por parte de los visitantes de la comunidad educativa.

La contradicción viene dada por el reconocimiento que, en el párrafo siguiente se hace a la calidad de la obra, incluso, trayendo a colación a artistas internacionales como Francis Bacon o Munch quienes, precisamente, se destacaron –cada uno en su tiempo– por aludir a los temas concernientes con el dolor, la angustia y la tristeza humana. Es decir, un recurso creativo propio del quehacer artístico que apunta a las realidades y sentimientos humanos.

[...] Un sentimiento de soledad y abatimiento que contagia tristeza y derrota [...] son manifestaciones a favor de la obra porque, al igual que autores como Francis Bacon o Munch, fuera de cualquier duda respecto a su calidad y su compromiso como artistas, es la obra bien hecha y bien planteada respecto del sentimiento que conlleva la que produce alteraciones emocionales en el espectador.

A pesar de esta última apreciación, queremos en la Biblioteca que su obra goce de mejor acogida en otros lugares y sea disfrutada por otros espectadores, por lo cual, previa consulta con usted, su obra volverá a sus manos. (párr. 2-3)

Curiosamente, el atributo de las obras artísticas es despertar en el espectador emociones, fin último de la obra de arte cuando la misma entra en un diálogo abierto con quien las observa. Limitar esa relación dialéctica en un recinto universitario como la biblioteca, llamado a promoverla, es una muestra clara de la superposición de prejuicios, inclusive, entre quienes se consideran concedores del manifestar artístico, pero terminan por vulnerar, claramente, la garantía del derecho a la libertad de expresión artística.

Ahora bien, que se traiga a colación la aceptación de la devolución de la obra por parte del artista, y que se esgrima que la misma será “mejor acogida en otros lugares (...) por otros espectadores” (párr. 3), solo refuerza la acción censurante que parte de un ejercicio de poder con el que se busca imponer un criterio de juicio de valor sustrayendo la creación artística de la esfera pública para relegarla al ámbito de lo privado, anulando el citado diálogo con el espectador y negándole el espacio de debate de ideas en el espacio universitario donde, por supuesto, es posible y necesaria la discusión alrededor de las complejidades humanas ¿Por qué entonces un ente universitario que alberga dentro de sus esferas el conocimiento del arte no le propuso al artista un nuevo lugar? ¿Se olvidó la administración que al quitar la pieza de la biblioteca, elimina el histórico de permanencia de la misma en su recinto? ¿Por qué no promovió eventos en los que se reflexionara alrededor de la escultura para potenciar su significación que a todas luces mostraba una comunicación directa con el espectador? ¿Por qué no se le preguntó al artista sobre la posibilidad de otro sitio en la misma universidad para disponer su obra? Finalmente, dentro de la Universidad de Antioquia la cual se piensa incluso como un museo abierto, dado que alberga un conjunto amplio de obras en sus espacios externos e internos ¿Se considera que en sus colecciones hay unas piezas artísticas de mayor valor de culto que otras?

Este es el intrincado número de inquietudes que pueden surgir en un debate desde la historia del arte y los cuestionamientos en las esferas artísticas de distinta índole, donde los artistas terminan censurados y relegados, aspectos en los que los regímenes del arte deberían prestar mayor atención, incluyendo las universidades que se dedican a la formación en los campos artísticos.



**Imagen 11.** *Serie Atrapados* (2003). Ángel María Ortiz. Escultura en yeso a escala humana. Alto 57 cm, ancho 61 cm, profundidad 40 cm. Colección del artista.

El segundo caso es muy cercano en el tiempo pues ocurrió en el mes de julio de 2022, con la intervención mural que se llevó a cabo en una pared del costado izquierdo del Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo (Bloque 23). Esta vez se trató de *En la UdeA también canta el Cirirí* (Ver Imagen 12), un trabajo visual y fijo, colectivo, que hacía referencia a la búsqueda incansable por parte de distintas familias de sus allegados desaparecidos o que honraba la memoria de familiares y amigos asesinados en el marco del conflicto armado colombiano. Este gesto artístico estaba enmarcado dentro del trabajo de la señora Fabiola Lalinde y lo que se conoció como la “Operación Cirirí” que dio lugar al largometraje *Operación cirirí. Persistente, insistente e incómoda* (2017) dado que ella insistía de manera permanente, en indagar por las causas de la desaparición y asesinato de su hijo Luis Fernando Lalinde y hallar a los culpables. Con la intervención artística se pretendía que al nombrar a otro conjunto de víctimas, se les dignificara pero que, además, en un ejercicio de memoria, se recordara el contexto bajo el que se dio su desaparición o se produjo su asesinato para evitar la repetición de la historia.

De acuerdo con Juan Mejía, estudiante entrevistado por el periódico *El Colombiano*, el mural fue pintado con el apoyo del Movimiento Nacional de Víctimas de Estado (MOVICE) y el

Colectivo Resistencia Arte y Memoria (RAM) en un ejercicio de “juntanza”, por “estudiantes, víctimas y familiares de universitarios exiliados” (párr. 3) donde, evidentemente, estaban presentes personas de distintas disciplinas, incluidos los artistas que pudieran estar afectados por el conflicto.



**Imagen 12.** *En la UdeA también canta el Cirirí* (2022). Movice - RAM. Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo. <https://qr.cd.org/3WCE>

En menos de un mes, el mural memorial fue eliminado. El Jefe de División Cultural y Patrimonio de la Universidad, profesor Óscar Roldán Alzate, aceptaría haber dado la orden de cubrirlo con pintura. Si bien el directivo en un “Comunicado a la comunidad universitaria y a la opinión pública” fechado el 27 de julio de 2022 ofrecía excusas a los creadores del mural y ratificaba la voluntad de la universidad de servir de “agente salvaguarda de la expresión” (párr. 1) en el mismo texto expresaba que “la infortunada decisión (...) solo pretendió apresurada y erradamente preparar el espacio para una exposición en el Teatro Universitario Camilo Torres, asunto que claramente no fue dimensionado o reconocido adecuadamente” (párr. 2).

Cabe entonces preguntarse por el ejercicio de juicio estético aplicado por el directivo y el aparente desconocimiento de las dinámicas contemporáneas que apuntan a las expresiones artísticas comunitarias que lo llevó a preferir una exposición artística con artistas de proyección que el ejercicio visual sobre la memoria que fuera ejecutado por la misma comunidad universitaria

y las víctimas. Pareció más valioso, a su parecer y en la lectura entre líneas, el ejercicio creativo de los artistas de formación que el ejercicio de reparación simbólica de las víctimas a través del arte en el contexto de un país en proceso de transición en el que este tipo de expresiones deben además de ser protegidas, fomentadas como garantía de los derechos a la verdad, justicia, reparación integral y garantías de no repetición de las más de 136.204 víctimas de desaparición forzada y las 745.544 víctimas de homicidio reconocidas como sujetos de atención por el Estado (Registro único de víctimas, 31 de mayo de 2023).

Como parte de una serie de medidas de reparación del daño causado por parte del accionar de la universidad hacia las organizaciones, colectivos, familiares de víctimas y estudiantes involucrados en la elaboración del mural memorial, el 9 de diciembre de 2022 se realizó un acto de reconocimiento y reparación que se llamó *La voz fuerte y la memoria viva* (MOVICE, 2022, párr. 4).

Si bien las excusas abrieron la puerta al diálogo y el trabajo conjunto entre la universidad y los afectados con el hecho, debe plantearse la necesidad de establecer protocolos de actuación frente a las expresiones artísticas que “provocan” incomodidad entre algún grupo de espectadores para evitar, a futuro, decisiones desafortunadas que no responden a políticas institucionales pero que están en cabeza de sus directivos y desde ese lugar de poder conllevan a limitaciones a la libertad de expresión artística y, además, demuestran un desconocimiento de los derechos reconocidos constitucionalmente.

En el **Anexo A** de la presente investigación se encuentra una breve lista de obras censuradas en Colombia entre 1899 y 2022, aclarando que, si bien existen más casos de censura al arte en el país, la intensión de esta relación es ilustrar como la censura ha sido un flagelo constante en la historia del arte nacional.

## **6.5 Las posturas opuestas y censuradas a causa del dominio de las ideologías. El ejemplo de Antioquia**

Al acercarse al estudio de las causas y consecuencias de la censura a artistas de origen antioqueño es necesario, además de estudiar sus casos, analizar los discursos hegemónicos de índole religioso y los cánones de comportamiento impuestos a la sociedad en general y, a las mujeres en particular, pues fueron los preceptos morales firmemente arraigados y su defensa los que impulsaron los episodios de censura experimentados por los artistas objeto de estudio de la presente investigación.

Dentro de la doctrina judeocristiana impuesta en el proceso de colonización a los nativos del territorio nacional, el rol de la mujer está marcado por la dualidad, pues la misma es vista como portadora de pecado (Eva) y como portadora de virtudes (María). Es sobre la primera que se despliega toda una estrategia de control en aras del mantenimiento de la armonía de la sociedad pues se entiende necesario someter los impulsos que ella despierta. El foco de control es el cuerpo, así se determina el *deber ser* de los cuerpos en cuanto a gestos y posturas. Así mismo, es el cuerpo el medio que posibilita la experiencia mística, la expiación, pero también el que predispone el alma al pecado, por ello su control es un imperativo en el ejercicio del catolicismo.

El control sobre los cuerpos de las mujeres es una práctica generalizada y socialmente aceptada dentro del ejercicio eclesial. Su justificación se ubica en apartes de las sagradas escrituras donde se habla de la sumisión que deben profesar las mujeres y en la prevención del pecado. El sometimiento de los cuerpos de las mujeres bajo las figuras del matrimonio y la vida religiosa fueron herramientas de control social bajo la colonia, práctica anquilosada que aún hoy rige los imaginarios de lo que significa una mujer en una sociedad mayoritariamente católica. Al ser el cuerpo el elemento a través del cual se pueden transferir valores culturales, es sujeto de

construcciones simbólicas susceptibles de transmitir mensajes visuales que son asimilables para el espectador. De este modo, la Iglesia Católica acude a dicha estrategia para imponer sus modelos de identidad de género y un artista, al utilizar su simbología para difundir un mensaje que vaya en contra de su doctrina, entra en conflicto no solo con la Iglesia Católica sino con grandes sectores de la sociedad herederos de estas construcciones culturales.

Tanto los artistas como los espectadores de las obras de arte cargan a sus espaldas con el contexto de la cultura que habitan, las normas sociales y morales y el devenir político que les ha correspondido vivir. Estas dinámicas son las que entrenan el ojo del espectador y le provocan reacciones emotivas frente a las imágenes que observa. Entonces, las propuestas artísticas que evidencien aquello que se quiere esconder o ignorar o que traigan a la luz hechos que resultan cuestionables terminan por desestabilizar el orden y se entienden como un agravio, razón por la cual se convierten en objeto de censura al no ajustarse a los parámetros del dogma y doctrina imperantes que para el caso colombiano corresponde al catolicismo.

La animadversión y malestar que desatan ciertas obras de arte radican en el señalamiento que traen consigo o en la exposición de la realidad velada, pues quedan al descubierto formas comportamentales de la humanidad, es decir, todo lo que pone en tela de juicio los dogmas y valores sociales que a su vez, cuestiona las esferas de poder político y su accionar.

En este caso se hará referencia al contexto de Antioquia en un sentido amplio por ser el lugar de origen de los artistas a tratar. A partir del periodo de la regeneración, la Constitución de 1886 y el Concordato de 1887 dieron el respaldo político a la Iglesia Católica tanto en el país como en el territorio antioqueño, hecho reflejado en la ampliación de la estructura de la Iglesia a través de la llegada y creación de comunidades religiosas y asociaciones devotas (Londoño, 2004, p. 34). El impacto del catolicismo en la población y su profunda religiosidad se notan en el número de

parroquias y sacerdotes *per cápita* presentes en la región. En aquel momento, siendo la religión católica establecida como el credo nacional se le dio el estatus de elemento esencial del tejido social, con este reconocimiento se le permitió establecer órdenes y asociaciones religiosas y dirigir la enseñanza pública en todos los niveles de acuerdo con los dogmas y la ética del catolicismo.

La Iglesia desde el discurso moral promovía el desarrollo de las artes como una fuente de progreso. De acuerdo con Patricia Londoño en su libro *Religión, cultura y sociedad en Colombia* (2004), el aporte de la Iglesia al aumento de la cobertura educativa alentó el afán de la sociedad antioqueña por civilizarse, por consiguiente:

La Iglesia antioqueña, con su labor de diseminación de saberes, motivaciones y destrezas, echó a rodar procesos que condujeron a la innovación cultural. Sin negar el peso de la iglesia en la región y la intolerancia de algunos ministros de Dios, las entidades culturales ampliaron el horizonte intelectual y cultural. Hoy proveen indicios de una incipiente cultura urbana empeñada en civilizarse y confiada en la iniciativa privada como motor del progreso, un factor de modernidad. (p. 339)

La religiosidad incisiva de los militantes conservadores en Antioquia se intensificó con la adhesión de la Iglesia a esta ideología política (hoy, la vida social, cultural y política se sigue caracterizando por la defensa de la doctrina católica). Para ello se acudió al veto y censura de material impreso, el cine y la moda. A través de las instituciones educativas y las asociaciones devotas se controlaba además del comportamiento de las personas, el contenido del pensum educativo y se buscó combatir la ideología liberal. El alcance del control social de la Iglesia (Arias, 2000, p. 94), se expandió a las instituciones civiles concernientes a lo personal (estado civil, escuela y asistencia médica) y las sociales vinculantes con las dinámicas del cuerpo colectivo (política, cultura, moral y arte).

La fuerza del discurso moral promovido y defendido por el Partido Conservador y la Iglesia Católica incidió de manera directa en la censura de obras artísticas que no cumplieran con las disposiciones estéticas establecidas por estas fuerzas ideológicas equiparando los principios morales católicos con la belleza. Además de la moral católica, los principios estéticos del academicismo eran los que se aceptaban socialmente, entre ellos estaba la idea de que el arte estaba llamado a mejorar la realidad y no caer en el error de representar su crudeza, además debía servir, como se mencionó, de elemento civilizatorio.

Es bajo este panorama desde donde los preceptos morales e ideología política ampararon (y aún amparan) la censura de las obras artísticas que no cumplían con las disposiciones estéticas planteadas por las estructuras de poder que eran o son cuestionadas. Los hechos de censura descritos, más que anécdotas que nutren la historia del arte local y nacional dan cuenta de la vulneración sistemática del derecho a la libertad de expresión ocurrida en nuestro contexto y se hace referencia a lo local por haberse delimitado el objeto de investigación a lo ocurrido a artistas antioqueños sin desconocer que la censura ha sido y es una realidad presente a lo largo de la historia de la humanidad.

La historia de la censura habla del temor hacia la otredad, del ejercicio violento del poder y de la necesidad, en pro del mantenimiento del orden de la anulación de lo que se reconoce como una amenaza. El común denominador del móvil censurante es la protección de la moral y dentro de esta lo que más genera conflicto es la representación del cuerpo y de manera específica la representación de su desnudez. Desnudez que atemoriza por reflejar un deslinde de los límites impuestos y en ocasiones marca los cambios en el paradigma social, cultural y artístico. Las discusiones despertadas por los hechos de censura pocas veces giran en torno a las cualidades artísticas de las obras, concentrándose en el juicio de reproche y el escándalo. El revuelo que

genera esta censura, como lo demuestra la historia, produce curiosidad y el efecto contrario al buscado por el censor, pues más que anular, se publicita tanto a la obra como al artista y las reflexiones que se buscó despertar permanecen a pesar de la censura.

---

## 7 Mujer y dogma en Débora Arango y Carlos Correa

Débora Arango y Carlos Correa, comparten además de su lugar de origen, su formación familiar en hogares católicos, su educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Medellín y el haber pertenecido ambos al grupo de alumnos del maestro Pedro Nel Gómez, quien influyó en la inclinación de ambos en lo que respecta a la elección de temáticas sociales y en el manejo del color. Además, como se expondrá, ambos encontraron en el desnudo de corte “realista” una vía de expresión de la realidad, de crítica a la posición de la mujer en la sociedad heteropatriarcal católica y de la sublimación del cuerpo como paisaje para el caso de Arango y de encuentro místico, en el de Correa.

Desde la colonia la Iglesia buscó que las mujeres adoptaran como modelo de conducta ideal a la Virgen María en su doble rol de virgen y madre, por consiguiente los modos academicistas adoptados como el norte a seguir por la regeneración idealizaron el cuerpo femenino en tanto vehículo de manifestación de la belleza sublime susceptible de despertar deleite estético mas no estímulos sensuales y sexuales, mismos que se entendían generados por las representaciones artísticas que no se ajustaran al canon. Esta era la situación de las obras expuestas por Arango y Correa, donde los cuerpos de las mujeres reflejan emociones y se palpan con expresiones reales desafiando de manera directa las convenciones sociales y el orden civil, religioso y moral de una época.

El catolicismo en su doctrina difundida ampliamente en la sociedad antioqueña y asumida como norma social, establecía (y establece) una serie de dogmas derivados, desde su ejercicio de fe, de revelaciones divinas que como tales deben entenderse por ciertas y son indiscutibles y que cada católico debe aceptar y creer sin cuestionar. Para el análisis que nos atañe de los 44 dogmas

de la Iglesia se hará referencia a los cuatro dogmas marianos (La Inmaculada Concepción de María, La Virginitad Perpetua de María, La Asunción de la Virgen María y La Maternidad Divina de María) por ser estos los que fundamentaron en la década de 1940 los episodios de censura que se trataran en la presente unidad de resultado.

En la audiencia general del 15 de abril de 1981, el sumo pontífice Juan Pablo II condensa la postura de la Iglesia Católica en lo que se conoce como la Teología del Cuerpo, en esta intervención se plantea que la experiencia estética debe crear un “clima favorable para la pureza” (párr. 3) y se remite al Sermón de la Montaña de Cristo en donde se compara el mirar para desear con el adulterio uno de los pecados mortales o que conduce a la condena eterna del alma.

Se trae a colación esta referencia a la doctrina católica para dar cuenta del fundamento de corte religioso y moral de la censura a las obras de arte objeto de estudio toda vez que la amenaza del pecado y el deber de salvaguarda de las almas es lo que desde el derecho canónico legitima la censura como un vehículo tendiente a la conversión de quien se considera un infractor de la normativa eclesiástica.

### **7.1 Débora Arango, entre la fe y la libertad**

La historia del arte colombiano recoge unos datos básicos de la artista Débora Arango Pérez (1907-2005) afirmando que fue pintora, acuarelista y ceramista que inició su formación en la adolescencia en una institución educativa de religiosas. Luego se dice que inició sus estudios en las artes plásticas en el Instituto de Bellas Artes de Medellín con el pintor Eladio Vélez en donde se familiarizó con las reglas del academicismo pero que motivada por desarrollar un arte más

emocional y social decidió acercarse a los procesos de formación con el también pintor Pedro Nel Gómez.

Hacia 1939 participó en la exposición de artistas profesionales promovida por la Sociedad de Amigos del Arte en El Club Unión de Medellín donde presentó nueve obras y recibió el primer premio con la pieza *Hermanas de la Presentación* (1939) (Ver Imagen 13). Este hecho desató una fuerte polémica en la sociedad por una razón aparentemente sencilla: se trataba de la primera mujer que incluía en la muestra expositiva dos desnudos *Cantarina Rosa* (s.f.) y *La amiga* (1939) (Ver Imagen 14). Esta situación conllevó a que una parte de la sociedad, específicamente la burguesa, buscara apoyo en la Iglesia para que censurara a la artista por considerar que su obra catalogada de impúdica, contrariaba los preceptos morales católicos. En la reseña publicada en el diario *La Defensa* (27 de noviembre 1939), bajo el título *Una exhibición de cuadros* se resume la opinión de la sociedad conservadora de la ciudad acerca de los desnudos de Débora:

Hay otros cuadros con una negación de valor que hacen pensar que la artista quiso dar a su obra únicamente los brochazos lúbricos que encierra la llamada Cantarina de la Rosa, obra impúdica que firma una dama y que ni siquiera un hombre debería exhibir, pero ni aun pintar, porque si la mujer ha sido fuente de inspiraciones artísticas, en este cuadro hubo un total olvido del grito del arte para dar paso a la exhibición voluptuosa. Igual o casi igual impresión nos ha causado el cuadro *La amiga*, de la misma autora. Digna de figurar en la antesala de una casa de Venus. Lo que decimos es verdad. Pues vaya usted a ver si permite en el salón de sus hijas la ostentación de la Cantarina de la rosa o si la misma profesional del arte se dejaría publicar al pie del mismo lúbrico cuadro con que se ha querido conquistar lauros que consideramos muy marchitos. (MAMM, p. 7).



**Imagén 13.** *Hermanas de la Presentación* (1940).  
Débora Arango. Óleo sobre fique 0.88x1.17mts



**Imagén 14.** *La Amiga* (1939).  
Débora Arango. Acuarela de 60 x 144 cms  
Museo de Arte Moderno de Medellín

Al año siguiente, en 1940, realizó su primera exposición individual en el Teatro Colón de Bogotá por invitación del político Jorge Eliécer Gaitán quien para la época era el Ministro de Educación, pero su obra debió ser desmontada al día siguiente producto de las presiones de orden político y moral de la sociedad bogotana lideradas por el político conservador Laureano Gómez, quien consideraba que los desnudos elaborados por la artista eran inmorales e incorrectos técnicamente. Sobre el particular el político conservador publicó el 10 de octubre de 1940 en el diario *El Siglo* la siguiente opinión:

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

Las acuarelas expuestas en el Colón no llegan siquiera a ese mínimo grado de contenido aristocrático. Constituyen un verdadero atentando contra la cultura y la tradición

artística de nuestra capital, son un desafío al buen gusto del público y no vacilamos en declararlo así constituyen un irrespeto para el aristocrático lugar en el que se exhiben. (MAMM, p. 34)

La postura de la opinión pública antioqueña frente a la exposición de Arango en Bogotá se traduce en el rechazo a las temáticas elegidas por la artista y los cuestionamientos morales que despertaban sus obras. Muestra de estas posturas de defensa de la moral pública es el artículo *Concepción artística* escrito por Fray Mora Díaz y publicado en el diario *La Defensa* en noviembre de 1940, donde expone la más severa opinión de la Iglesia frente a la obra de Débora:

Los mamarrachos que se exhiben en los muros del templo de las leyes están pintados a brocha gorda a base de ideales rusos (...). La exposición de pintura es obra sacrílega y técnicamente corruptora. El gobierno obliga a la juventud a desfilar por esas galerías pestilenciales para matar el pudor y la verecundia en los corazones adolescentes (...). Aterradora es la visión, macabros los comentarios (...). Allí están las posturas antianatómicas y las exageradas actitudes que demuestran la corrupción moral de sus actores, que quieren embadurnar tan sólo lienzos para manchar la vista de del visitante. Allí no hay inspiración, dignidad, arte ni estética: es todo un hartazgo de horridas desnudeces (...). La verdadera belleza provoca delectación espiritual, y esta galería produce vascas [sic]. Toda belleza artística contraria al orden moral no es verdadera belleza; es la imperfección, es la fealdad (...). Creer que el desnudo es lo más bello es un error y una corrupción al arte. (MAMM, p. 50)

En 1944, como miembro del grupo de artistas Los Independientes participó en la primera y única exposición del grupo organizada por la Sociedad de Mejoras Públicas donde, de nuevo, sus obras fueron objeto de crítica tanto por sus temáticas, escenas del bajo mundo ciudadano, como

por el manejo brusco del color. Ese mismo año los artistas independientes fueron invitados a participar en una exposición en Cali, siendo el seleccionador Marco A. Peláez, de la Sociedad de Amigos del Arte de Medellín, quien en palabras de Santiago Londoño, se “abstuvo de incluir las acuarelas y oleos más discutidos de Débora Arango, para evitar la posibilidad de nuevos escándalos”, en una muestra más de un acto de censura social hacia la artista (Londoño, 1997, p. 143).

Más adelante, hacia 1955 por invitación del Instituto de Cultura Hispánica inauguró una muestra individual en Madrid presentando 28 acuarelas que fueron descolgadas, sin ninguna explicación, por orden del gobierno franquista. La escritora Marta Elena Bravo planteó como una posible explicación de lo sucedido la influencia de Laureano Gómez, quien en su exilio en España tenía una relación cercana con el Gobierno del General Franco. Debido a las presiones sociales experimentadas por la artista y viendo que su familia era afectada, Arango decidió entrar en un periodo de aislamiento y no volver a exponer sus obras. De este modo comenzó una serie de intervenciones artísticas en la casa familiar conocida como “La Casablanca”, espacio que se convirtió en su casa-taller. Sólo a partir de la década del ochenta el medio artístico se volvió a interesar en su obra la cual fue difundida por distintos museos del país y, además, fue el momento en que historiadores como Santiago Londoño y curadores como Alberto Sierra empezaron a escribir sobre la artista y su obra sin estar mediados por críticas de tipo moral. A partir de ese momento Débora Arango entró en la historia del arte nacional.

Para realizar el análisis de la obra de esta artista antioqueña es preciso acudir a la relación existente entre el arte y la política, porque si bien es cierto que desde el derecho a la libertad de expresión artística los creadores actúan desde la libertad y por cuenta propia, buscando satisfacer sus necesidades particulares, debe también considerarse que su trabajo atiende a una necesidad

sociohistórica pues la obra de arte está condicionada por las estructuras y relaciones de poder bajo las que se desarrolla (Ayala y Martínez, 2015, p. 86). Las producciones artísticas permiten un diálogo que de acuerdo con la postura del sujeto que experimenta la experiencia estética, puede permitirle ampliar o renovar su percepción del mundo, esto está dado por la capacidad que tienen las obras de arte de ser dispositivos críticos que le plantean al espectador temas sobre los cuales cuestionarse. La obra de Débora sacó a la luz los discursos y prejuicios de la sociedad frente al rol de la mujer y el debate que se suscitó puso sobre la mesa la naturalización de la inequidad, de la violencia a la que se han visto expuesto lo femenino, desvelando con sus obras lo soterrado y cuestionando el propio ser y lo que lo rodea.

En cuanto a la autocensura a la que se sometió la artista como mecanismo de protección frente a las agresiones del medio, esta debe ser entendida como la renuncia expresa que eligió de generar a través de su obra el señalamiento de los conflictos sociales, leyendo que detrás de su decisión se encontraba el interés político de mantener el *statu quo*, pues la polémica y cuestionamientos que se desprenden de las experiencias estéticas pueden resultarle amenazantes a las estructuras de poder debido a que “el poder de los espectadores reside en el poder que tiene cada uno de traducir a su manera lo que percibe y ligarlo a su realidad” (Rancière, 2010, p. 23).

La obra de Débora no se puede desligar de la recepción que tuvo el público de la misma y las reacciones de las estructuras de poder. En el escándalo suscitado por sus desnudos se evidencia cómo para la época, se equiparaba la belleza como valor estético con la moral. La representación del desnudo y más específicamente el femenino si no se guiaba por las líneas del academicismo se consideraba además de pecaminoso, grotesco. La obra de Arango se sitúa dentro de lo marginal por desatender los preceptos del academicismo que, curiosamente, no le reclamaban a Pedro Nel Gómez quien, con sus desnudos de tiempo atrás, había roto con formas de representación clásica.

Como ella no se ceñía a lo socialmente aceptado con las “formas o maneras de comportamiento femeninas”, en sus desnudos de mujeres el manejo del color, posturas e interacción con el espectador constituyeron un agravio a los parámetros del gusto modelado por la Iglesia Católica sobre el rol de la mujer. Este fue el origen de la controversia y el rechazo social por parte de clérigos, políticos y personalidades de la sociedad antioqueña y nacional.

En este panorama de debate público los argumentos se centraban en los pilares de la moral católica, sin embargo, el análisis objetivo y técnico de la obra de la artista fue precario centrándose los mismos en el alejamiento de la artista del canon académico donde el desnudo debía enaltecer las formas, estar mediado por el decoro o trabajar temas mitológicos y alegóricos. Además, algunos críticos enfatizaron la osadía que representaba para una mujer de su época y su clase elegir el oficio del arte y rechazar los temas que le eran reservados a las damas de sociedad, es decir, escenas domésticas y de corte naturalista.

El papel activo del clero como “crítico de arte” y censor da cuenta del rol de la opinión pública en la vigilancia y protección de la moral. Esta teoría se refuerza con los episodios narrados por la artista y sus hermanas donde relatan cómo la condena pública redujo su círculo social. La artista al momento de explicar su obra expresó que para ella el cuerpo en general y el femenino en particular, eran un paisaje y como tal lo representaba en su plenitud, es decir, en su dimensión real de imperfección y humanidad. En la entrevista realizada a la artista por el diario *El Espectador* y publicada el 03 de octubre de 1940, Arango se refiere a su obra en los siguientes términos:

La vida, con toda su fuerza admirable, no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales: por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros; por eso desconciertan a las personas que quieren hacer de la vida y de la

naturaleza lo que en realidad no son. Me emocionan las escenas rudas y violentas.  
(MAMM, 1984, p. 26)

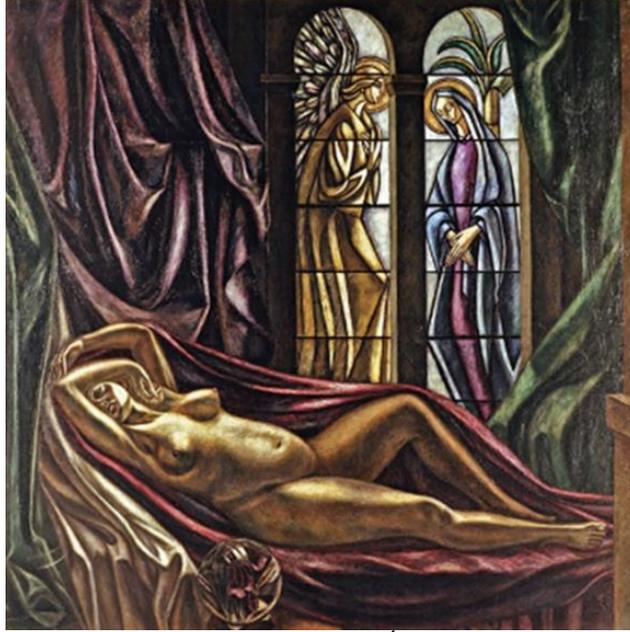
## 7.2 Carlos Correa y el misticismo de lo humano

El artista Carlos Correa (1912-1985), fue un pintor, grabador y ceramista que a temprana edad (1925) ingresó como estudiante del Instituto de Bellas Artes donde adquirió sus primeros conocimientos de pintura hasta que en 1929 inició un camino de autoaprendizaje y experimentación. De acuerdo con uno de sus biógrafos, Juan Fride (1945), entre 1930 y 1933 regresó al Instituto atraído por las clases de pintura que impartía el maestro Pedro Nel Gómez y allí conocería a Débora Arango con quien entabló una amistad. Se afirma que la influencia de Pedro Nel determinó la temática social en su obra producida durante los años veinte y treinta del siglo XX.

En 1938 el pintor antioqueño se radicó en Bogotá, donde participó en algunas exposiciones y envió obras a los primeros Salones Nacionales que fueron auspiciados por Ministerio de Educación Nacional, y en 1940 estuvo en el primer salón con las obras *Retrato de la abuela* (1931) y *Procesión de Semana Santa* (1931), esta última destruida por el artista en una de las tantas “purgas” mencionadas por Fride en las que Correa “ajustaba su obra a sus ideas estéticas y políticas” (p. 23). En el tercer Salón Nacional de Artistas (1942) el jurado calificador le otorgó el primer premio con la pintura *Desnudo* (1941), la cual había sido rechazada el año anterior cuando la presentó con el nombre de *La Anunciación* y por orden del ministro de educación Guillermo Nannetti se retiró el cuadro de la exposición después de que el jurado de admisión lo había aceptado. Esto llevó al artista a rechazar la medalla de plata que se le había concedido por el retrato del doctor César Uribe Piedrahíta (1941) (Instituto Colombiano de Cultura [Colcultura], 1990,

p.15). Tras darse a conocer que fue la obra ganadora, se inició toda una polémica que terminó con la revocatoria del premio y el retiro de la pintura de la exposición tres días después de la inauguración bajo las órdenes del ministro de educación nacional Absalón Fernández de Soto (Zulategi, 1988, p. 36) (Ver Imagen 15). La crítica conservadora, el Partido Conservador y la Iglesia consideraron que la pintura era una ofensa a la moral católica, a sus dogmas, que el artista desconocía el concepto de belleza en pintura y que por lo tanto no era merecedor del galardón o de estar presente siquiera en el Salón, así lo planteó Emilia Pardo Umaña periodista conservadora en el diario *El Espectador* (octubre de 1942):

Ese cuadro no se debió exhibir. En primer lugar, porque conviene no olvidar tan fácilmente que Colombia es un país católico (...). El hecho de cambiarle el título no cambia en nada la mezcla venenosa y maligna de un vitral sagrado y un desnudo más que desagradable (...) ejecutado, si mucho, para un salón de mala muerte. Hay algo muy grave en nuestro mundo artístico, o al menos entre algunos de quienes le integran: es una completa perversión del sentido del arte, del gusto de la estética, de la moral. (Pardo, 1940, como se citó en Zulategui, 1988, p. 47)



**Imagen 15.** *La anunciación / Desnudo* (1941). Carlos Correa. Óleo sobre lienzo. 1,90 x 1,90. Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

Los artículos de prensa referentes a la obra se caracterizaron por su virulencia; la discusión se extendió por un mes y abarcó medios impresos a lo largo del país. Artículos como el publicado por Fray Mora Díaz en *El Cruzado* fueron especialmente agresivos para con el artista y su pintura, en el texto se lee: “quisiéramos que la pluma se convirtiera en un látigo para ir a azotar las desnudas espaldas del autor, como a un esclavo o a un hijo de satanás” (p. 88). Además la Iglesia planteó que la obra debía ser condenada de acuerdo con los expertos en arte del clero, porque denotaba una falta de dominio por parte del autor de las nociones de dibujo y de manejo del color, además de que ignoraba la tradición académica y afrontaba de forma indecorosa uno de los dogmas de la fe católica. Finalmente, la Iglesia advirtió a sus feligreses sobre el peligro que representaba para la moral de los niños, los jóvenes y las mujeres observar esta pintura y resaltaba la inconveniencia de exponerla en un evento de carácter oficial. La comisión nombrada por el Arzobispo Primado llegó a las siguientes conclusiones luego de su extenso informe:

1° Es necesario alcanzar que las autoridades competentes hagan retirar sin dilación el cuadro titulado Desnudo del pintor don Carlos Correa, presentado indebidamente en el III Salón de Artistas Nacionales. 2° Es preciso obtener de las mismas autoridades que se anule oficialmente la atribución del primer premio a dicha obra, atribución que incluye una gravísima injusticia para con otras obras de verdadero mérito y una apreciación insultante para la cultura de la capital y de Colombia. 3° Es igualmente necesario obtener que quede oficialmente descalificado el tribunal que confirió el primer premio a una obra rechazada por un jurado anterior, no presentada a jurado de admisión del presente año y absolutamente reprobada por los sentimientos religiosos, por el honor y por la decencia de los colombianos. 4° Se impone tomar providencias en el futuro para que tanto en Bogotá como en otras ciudades de la República, las Curias episcopales envíen delegados al menos para inspeccionar las obras admitidas a cualquier exposición pública, pues siendo estas instituciones de carácter educativo, según la Constitución Colombiana, y el Concordato vigente pueden y deben ser objeto de la inspección de los respectivos ordinarios eclesiásticos en lo que atañe a la religión y a la moral. (p. 67)

La postura de la Iglesia frente a la obra y la influencia que el citado informe tuvo tanto en la opinión pública como en la oficialidad dan cuenta del trasfondo moral de la censura en la década de 1940 y la referencia a la Constitución Política y al Concordato reflejan el peso político de la Iglesia Católica en las discusiones de interés nacional bien del orden social, cultural o político. El arte como reflejo de la realidad no escapaba del poder sancionador de la Iglesia que lo entendía como una prerrogativa dada por un poder divino lo que le otorgaba desde la teología y el derecho canónico la potestad de sanción a los bautizados, que en una sociedad mayoritariamente católica

como la colombiana era el grueso de la población. Así, el control social de la Iglesia en la primera mitad del siglo XX en las esferas de la vida en general, incluidas las del arte, era avasallador.

Santiago Londoño en *Débora Arango, vida de pintora* (1997) plantea cómo la polémica que desató la obra de Correa por el hecho de “aludir a la concepción de la virgen por medio de una mujer desnuda en embarazo, fue una prolongación del escándalo causado por los desnudos de Débora Arango” (p. 124). Al advertir esta afirmación de Londoño es claro que ambos artistas fueron objeto de censura y de limitación a la libertad de expresión artística producto la interpretación ajena a la norma social de la concepción de la mujer y la representación de su corporeidad.

Correa tenía una personalidad contradictoria, misma que le conducía a ejecutar episodios de destrucción de su obra, estas contradicciones fueron recogidas por Walter Engel en la *Revista de Indias* Nro. 56 (como se citó en Fride), así:

Mis impulsos son muy contradictorios. El primero es el impulso místico. La mística me atrae y la quiero. Pero hay ese otro impulso opuesto, el anárquico que implica la tendencia de destruir lo existente, para construir el futuro sobre las cenizas del pasado. Hay, por fin, una tercera tendencia, que me mueve y es la tendencia humana, el deseo de expresar los problemas del hombre y ante todo del hombre de estas tierras, de las gentes americanas. (p. 39)

Sin hilar delgado, la intensión de la crítica de la época y los poderes políticos y eclesiales de aniquilar al artista a través de altercados políticos y el fanatismo religioso surtieron efecto, las presiones externas y su personalidad lo condujeron a ejercer una crítica destructiva hacia su obra en especial hacia las de carácter político.

---

Como se lo expresó a Engel, el impulso místico de su personalidad lo llevó a crear *La Anunciación*, pintura al óleo de gran formato en el que representa el pasaje bíblico y referencia el dogma mariano de la Inmaculada Concepción. Las figuras de corte geométrico y de líneas rectas y quebradas del Arcángel y María transmiten la influencia del *art decó* en Correa. Por su parte la mujer desnuda en estado avanzado de gestación refleja la influencia de Pedro Nel en lo que respecta al manejo del color y la presentación en primer plano de la figura femenina. La representación religiosa conserva algunas de las simbologías propias de la iconografía católica como son el manto azul de María, símbolo de espiritualidad, el gesto de genuflexión de Gabriel como señal de reverencia y la actitud meditativa y sumisa de María ante el anuncio del arcángel (Aleteia, 2019, párr. 4). A pesar de ello, el haber relegado a un segundo plano un tópico sagrado para situar en un primer plano la figura con tintes eróticos de una mujer mestiza en evidente estado de preñez, desafió a la Iglesia católica con sus preceptos y al ser esta institución la detentadora del control social, desafió a la sociedad.

El mismo Correa da cuenta de lo que representaba para él la obra en un escrito de su autoría citado por César León Henao en su libro *Carlos Correa: realismo y modernidad* (2021):

El cristianismo, después de ser importado a la América, sufrió las influencias del ambiente: elementos indígenas y negros hicieron su impacto en el cuerpo y en el alma de la nueva religión. Así, el fetichismo propio de estos pueblos, unido a la ortodoxia española produjo un mestizaje religioso que subsiste, si atenuado, no por ello, menos perceptible. En La anunciación cúmplase ese mestizaje ya que las estilizadas imágenes del cristianismo, aparecen simultáneamente con la sensualidad biológica de América. [...] La anunciación, canto a la maternidad, exalta a la mujer como fuerza de creación biológica. El vitral del fondo recuerda que el cristianismo, durante dos milenios, también ensalzó la maternidad,

olvidándola, eso sí, en la integración de su dogma trinitario. (Correa, s.f., como se citó en Henao, p. 152)

Como el mismo artista expresa, *La anunciación* logra en una imagen sintetizar el carácter de la sociedad antioqueña al ensamblar la tradición religiosa con la vivacidad y sensualidad del espíritu latinoamericano, buscando con este diálogo entre las mujeres del cuadro resaltar la fuerza del femenino y honrar lo que hay de místico en la maternidad. El motivo religioso crítico está presente a lo largo de la obra del artista a manera de reflexión sobre el efecto nocivo del adoctrinamiento religioso para una sociedad que respondía al modelo de Estado liberal, así, su obra atestigua su compromiso político y social.

La obra de Correa es figurativa y centrada en temáticas de orden social, este estilo le costó la exclusión de los circuitos artísticos locales a partir de la década de 1960. Por ejemplo, en ninguna de las Bienales de Arte de Coltejer en Medellín tuvo cabida su obra. Alba Gutiérrez y Sofía Arango (2002, como se citó en Henao, 2021) plantean que “mientras tenía lugar la primera edición, un grupo de artistas, entre ellos Correa, Rafael Sáenz, Horacio Longas, Darío Tobón Calle y Francisco Valderrama, organizaron una exposición de rechazados en el Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia” (p. 145) como una forma de desafiar el circuito artístico y contrarrestar la imposición de nuevos cánones al arte local.



**Imagen 16.** *La Diosa Bachué* (1949). Carlos Correa. Óleo sobre lienzo, 202 x 88 cms.  
Colección Museo de Antioquia

Después de haber dado por concluido el episodio de *La anunciación*, Correa hizo un viaje a San Agustín (Huila) en 1942 acompañado de su biógrafo y amigo Juan Fride, del maestro Pedro Nel Gómez y del filósofo Fernando González. Sobre el viaje y sus repercusiones Fride afirma que:

La corta visita a San Agustín dejó (...), profundas huellas en la obra de Correa. De vuelta a Bogotá pintó varios bocetos a la acuarela (...) bajo la inspiración del arte pétreo que acababa de ver, nació su simbolismo pictórico. (p. 43)

Uno de estos bocetos es el de *La diosa Bachué* (Ver Imagen 16) que sería la base para la obra homónima al óleo ganadora del primer premio en el Concurso Tejicóndor de Medellín en

1951. La representación de la maternidad divina en el contexto religioso indígena responde al rasgo místico que se reconoce en Correa. La figura en forma de tótem de la diosa primigenia del pueblo Muisca respeta los elementos esenciales del mito y su iconografía, pues la fuerza que transmite la mujer pretende reivindicar las culturas originarias, sus creencias y costumbres. Por su parte, el color y luminosidad de la composición dan cuenta de la intención de Correa de presentar la vitalidad del entorno que capturó su atención en el Huila.

### **7.3 El desnudo, la “manzana de la discordia”**

En sus desnudos, Débora plasma las características propias de su estilo donde evidencia las contradicciones en los roles dados a la mujer en la sociedad antioqueña de la primera mitad del siglo XX. Por un lado, se encontraba la mujer que cumplía con el deber de permanecer en casa al cuidado del hogar y la familia y, por otro, estaba aquella mujer trabajadora que se ubicaba en el espacio público, lugar reservado para los hombres.

Además de la temática elegida por la artista, su obra se caracteriza por el manejo del color, recurso creativo que también generó polémica. El manejo de éste, en especial en sus desnudos, permite percibir la honestidad de la expresión, las impresiones de la vida de la ciudad y la representación profunda de los sentimientos. Su paleta le permitió llenar de vitalidad las imágenes tanto así que los rostros son capaces de despertar emociones; su habilidad de materializar las emociones y la esencia de lo humano a través del color es lo que le da fuerza a su pintura. Por otra parte, la introspección psicológica en los personajes le da cabida a la manifestación de la intimidad tanto de la artista como del personaje, la fuerza y vitalidad impresa a las composiciones

acrecentada por el uso de los colores dota a las imágenes de un realismo crudo que acerca al espectador a la complejidad de lo humano.

Otro aspecto innovador de su obra es el medio expresivo que utilizó para las representaciones del cuerpo humano. Se trató de la acuarela que como medio pictórico le permitía explorar con la saturación del color y la disolución de los mismos con el agua. Adicionalmente, el tamaño elegido para sus pinturas tampoco era el habitual para esta técnica; a ello se sumó el manejo de los planos compositivos en los que presenta a los personajes de tal modo que adquieren un mayor protagonismo, especialmente con el desnudo, le otorga la sensación de intimidad y espacio cerrado. Hay que decir que los principios de austeridad y de dominio de las pasiones impuestos por la Iglesia Católica fueron desafiados por las pinturas de Débora, pues la carnalidad de los cuerpos en sus pinturas es palpable.

La crítica que en su momento se refirió a su obra, estuvo siempre fundamentada en la trasgresión de los preceptos morales que se evidenciaban en esta. Quienes hablaron de sus pinturas no diferenciaron el hecho artístico del cultural y político y tampoco hicieron un análisis técnico y objetivo. A sus desnudos se les catalogó de inadmisibles por no seguir el canon académico pues no edulcoraba la belleza de las formas. Por otra parte, su temática y composición no se compaginaban con lo establecido para la creación de expresiones artísticas con cuerpos desnudos, además una de las posturas más recurrentes en sus críticos fue la impertinencia de la temática para una “señorita de bien”. La Iglesia fungió como “crítica de arte” y orientó a su feligresía en la debida apreciación de las producciones artísticas bajo estrictos criterios morales. Por esta razón, asociaron el desnudo y el manejo del color en la obra de Arango como un reflejo de la degradación moral de la sociedad.

A esto se sumó que, en opinión de ciertos grupos sociales que intervenían de manera activa en la vida cultural de la época, la exposición de la obra de la artista contenedora de desnudos se constituía en una ofensa a la moral de la sociedad. Estas posturas de los círculos sociales “cultos” recuerdan la función que, según Durkheim (2002), cumple la opinión pública: “una función esencial de la moral [para] regularizar la conducta. He aquí por qué los hombres irregulares, los que no saben sujetarse a ocupaciones definidas, siempre son mirados con desconfianza por la opinión pública” (p. 87). Esta tarea de defender y vigilar la moral y señalar a los transgresores es la que condice al fenómeno de la censura social.

Los cuerpos humanos reales no idealizados invitaban a un cambio en las concepciones estéticas. Y, aunque en el caso de Pedro Nel, trabaja cuerpos que estaban de espaldas o de semiperfil, en Débora Arango eran frontales, directos. Esto despertó un rechazo por parte del clero y, en el caso de la sociedad, un debate político pues, como se ha mencionado, la línea divisoria entre Estado e Iglesia era difusa por no decir que inexistente. Bajo la premisa de defender las sanas costumbres del pueblo colombiano se justificó la censura y el señalamiento de la obra de esta artista pues, además, la mujer no debía ejercer como oficio la profesión artística. Arango pintó desnudos, un tema artístico que estaba vedado para la mujer, desafió esta norma y por ello su obra no pudo más que despertar controversia, rechazo y censura.

El control social que ejercía la Iglesia daba pie a aprobar o censurar la producción artística de acuerdo con el rasero moral. La opinión de los representantes de la Iglesia se depositaba en los diarios conservadores y principalmente en la *Revista Javeriana*, tal y como se ejemplificó en párrafos anteriores con el artículo de Fray Mora Díaz.

Si se mira desde otro ángulo, lo que realmente buscaba evidenciar Débora a través de su obra era la doble moral de la sociedad antioqueña, señalar públicamente la dualidad del ser

humano. Sus mujeres eran reales, honestas en su esencia y con la norma social. Sus desnudos escandalizaron producto de la fuerza expresiva y porque se trataba de representaciones femeninas alejadas de la sumisión. Los gestos exagerados buscaban expresar su sentir, hacerse escuchar, hacer visibles los aspectos de una realidad que rompía con la idealización de la mujer en donde las “malas maneras de la mujer” también tenían cabida.

En la acuarela *La mística* (1940) la pintora plantea la dualidad de la condición de la mujer en la sociedad antioqueña (Ver Imagen 17). Se trata de la representación de una mujer consagrada a la vida religiosa, hecho del que da atisbos el manto y la imagen de la iglesia en el fondo que parece observarla en sus cavilaciones. Por otra parte, el cuerpo desnudo expresa la naturaleza humana sensual y sexual femenina dando cuenta de esta dicotomía entre el deber ser y el sentir que se percibe en el rostro meditabundo que se “hunde” en el planteamiento de las consecuencias que trae la decisión que tome, bien sea alejada del canon donde la espera la sanción y el juzgamiento de la Iglesia y la sociedad o ceñida al mismo donde se custodiaría su cuerpo y se limitaría su libertad. De otro lado, la naturaleza exuberante de los lirios rojos da a la imagen una carga de seducción que enfatiza la tensión del rol femenino en la sociedad de la época. El que en el cuadro se exponga de manera directa la velada sexualidad femenina en contraposición a los deberes de una mujer católica decente da indicios del cambio de paradigma frente al cuerpo y el rol de la mujer en la sociedad que se estaba gestando en la primera mitad del siglo XX, cambio que le daría cabida al reconocimiento de derechos civiles y políticos y en el que se empezaría a limitar el poder de control social que detentaba la Iglesia frente a la sociedad.



**Imagen 17.** *La mística* (1940). Débora Arango. Acuarela. 1.0 x 0.66 m. Museo de Arte Moderno de Medellín

La consecuencia de la censura y el señalamiento fueron el ostracismo al que se sometió a la artista. Profundamente religiosa como las mujeres de su época y su entorno, el impacto social y familiar (deshonra) de una posible excomunión fueron las posibles causas de la autocensura que se impuso. La presión social y la excomunión ejercidas sobre un hombre intelectual de la época le acarrearán reconocimiento y prestigio mientras que para una mujer pintora como Débora Arango significaba su perdición y exilio.

Como se acaba de observar con Correa y como se expuso con Débora, los episodios de censura generaron consecuencias de diversa índole para ambos artistas, el primero se acercó a la representación de lo propio, mientras que la segunda exploró la sátira política. Ambos –en su ejercicio creativo que no se interrumpió– exploraron otros medios de expresión como la cerámica. Estos artistas son el producto de una sociedad polarizada y sectaria, cuyos estrictos valores morales eran aplicados a rajatabla a unos y no se compaginaban con las prácticas sociales permitidas a otros. Sus personalidades inquietas y críticas los llevaron a plasmar en sus piezas lo político y

socialmente incorrecto, osadía castigada por el medio (Iglesia, sociedad, instituciones) con la censura y la invisibilidad en sus propias épocas.

La contradicción y doble moral se notó en los Salones Nacionales de Artistas y los procesos de admisión como de premiación a los artistas que presentaron desnudos sin que estos hubieran sido objeto de polémica y reproche social. Tal es el caso de José Rodríguez Acevedo con una obra de 1940 a quien se elogia su técnica (Colcultura, p. 6); Luis B. Ramos, en el mismo año que el anterior, de quien consideraron que el desnudo que presentó para el salón era “acusado y seguro” (p. 10); Ignacio Gómez Jaramillo, en 1941, fue reseñado como fuera de concurso por su desnudo con “contrastes muy estudiados de color” (p. 16) o *Estudio en gris* (1944) de Miguel Díaz Vargas que ganó el primer premio en el V Salón Nacional de Artistas (p. 33).

Si bien los hechos de censura narrados ocurrieron entre 1939 y 1942, debe anotarse que en el marco de esta investigación se demuestra que la censura en Colombia ha sido una forma de control social y político, práctica que contrario al deber ser, aún existe. Los casos explicados así lo demuestran y en ellos es elemento común –además de esgrimir la espada de la moral católica contra quien la desafíe– medir la conducta de las mujeres, delimitar su representación y valorar sus buenas costumbres a través del rasero de los dogmas católicos, elementos que le permiten a la sociedad anular al sujeto diverso y trasgresor, más aún si su subjetividad expresiva busca reivindicar los derechos de la mujer a través de la expresión de su sensualidad y sexualidad en contravía de los dogmas de fe y los preceptos morales imperantes.

Ahora bien, frente a la representación del desnudo en Carlos Correa, el pintor comparte con Débora Arango la formación que recibieron del maestro Pedro Nel Gómez de quien aprendieron la apreciación de la luminosidad y el contraste que da a las formas el color que, en

contextos como el latinoamericano, se carga del brillo del trópico y la sinuosidad de los paisajes agrestes. Ya en el caso particular se tiene que Gómez plantó en Correa la semilla del americanismo.

El factor que los une también los separa en el sentido que para Correa el desnudo no es, como sí en Arango, una forma expresiva recurrente en su trabajo. Si bien el primero acude al desnudo en los estudios preparatorios para algunas de sus obras, en especial para los proyectos de mural que se planteaba, su proceso creador estuvo marcado por una tendencia social y humanista que tradujera en imágenes las problemáticas de la sociedad colombiana, la pluralidad de sus gentes y su riqueza cultural. Es en ese sentido de exaltación de lo autóctono que eligió como uno de sus medios de expresión preferidos a la acuarela para reflejar mediante las tonalidades acuosas la versatilidad que este recurso le permitía en el manejo del color y de la luz. Su paleta se destacaba por el uso de los tonos fríos como el azul y el verde utilizados para las descripciones paisajísticas que se contrastaban con los tonos ocres. Estos últimos le servían para enfatizar en la piel mestiza latinoamericana con pinceladas gruesas y de manchas de color a las que a menudo recurría para imprimir volumen y textura a las composiciones (Ver Imagen 18). Esta recurrencia tonal y característica de la pincelada, no es otra cosa que parte del aprendizaje que adquirió con Pedro Nel.



**Imagen 18.** *La guardiana de los farallones* (s.f.). Carlos Correa. Aguada. (Zulategi, p.193)

Ahora bien, el compromiso de Correa con el desarrollo de un lenguaje propio se consolidó con el ya citado viaje a San Agustín, lugar que le sirvió de inspiración para el desarrollo de sus composiciones míticas prehispánicas y en la consolidación de una paleta de colores con la que buscaba reivindicar el pasado prehispánico y exaltar la riqueza de la naturaleza nacional. Siguiendo esta línea sus desnudos se alejan del canon pues sus mujeres eran indígenas, negras o mestizas; sus proporciones no seguían las reglas establecidas en la gran teoría europea de representación ideal por lo que para el gusto local sus pinturas alusivas a la mujer resultaban “feas”, inscribiéndolas en una línea expresiva que en ocasiones se denominó “el feísmo”, en la misma que enmarcaban a su maestro. De acuerdo con su biógrafo Juan Fride, el cuerpo desnudo que le interesaba era aquel que encontraba en el propio territorio. Y ese:

Fruto prohibido por la tradición y por la Iglesia, lo atrae irremediamente; pero no el clásico desnudo, un desnudo bello, esbelto y elegante. Este viene de pueblos sin complejos, pueblos sanos, enseñados a ver cuerpos desnudos; el valor plástico de las masas corporales es lo que lo hechizó. (p. 24)

Este embrujo por el valor visual de lo latinoamericano se ve reflejado en la acuarela *Origen Vital* (1954) que corresponde al estudio para la realización de una cúpula. En ella además de los colores verdes, azules y ocre que caracterizan su paleta se evidencia la alegoría a la riqueza racial del país (Ver Imagen 19). La imagen trae a la memoria el ciclo infinito de la *vida-muerte-vida*, la dualidad de los principios femeninos y masculinos necesarios para la perpetuación de la especie y las etapas del desarrollo humano. Dentro de esta composición circular, la fuerza dadora de vida se representa en la doncella de ojos rasgados y labios gruesos que sostiene a los infantes, estos a su vez están soportados y custodiados por el hombre y la mujer que se unen en una danza infinita en

un estado extático. A la imagen la refuerza desde lo mítico la alusión a animales tótem de las culturas indígenas locales reivindicando lo sudamericano. Una vez más, el ya referenciado misticismo de su carácter se refleja en esta obra cargada de impulso vital y ancestralidad. En esta acuarela posterior a la publicación de su biografía queda expresado lo dicho por Frida acerca de las obras del artista: “así es la vida americana: movida por fuerzas biológicas, por móviles cósmicos, por una avalancha de emociones” (p. 24).



**Imagen 19.** *Origen vital* (1954). Carlos Correa. Acuarela, 56 × 56 cm, Museo de Antioquia, Medellín

En este punto se recuerdan las “purgas” que realizaba el pintor sobre su obra, acciones en las que bajo sus manos desaparecieron creaciones, que según su biógrafo y amigo, tenían un carácter magistral, tal es el caso de *Afrodita Ayurá*, sobre la que el doctor César Uribe Piedrahita, citado por Frida, se refirió así en la revista *Pan* de agosto de 1938: “En las mujeres de Correa, se pierde Afrodita para que renazca la Venus de Ayurá, la hembra dura y metálica, parida en la mina, en la playa dorada, donde canta el río sus imposibles melodías” (p. 42). Esta obra de gran formato fue pintada en 1937, y según describe Frida contenía en primer plano el “cuerpo voluptuoso de [una] mujer desnuda, que yacía estirada en una naturaleza verde” (p. 43).

Los desnudos de Correa tienen (los que aún se conservan) la fuerza de las etnias indígenas y africanas, en ellos la selva y los mitos se materializan. Precisamente, por esas características, ante un público moralista y conservador como el colombiano, donde la mujer de valor resultaba y aun hoy resulta vinculante con los lazos europeos, las mujeres de Correa o Arango fueron rechazadas en atención a la relación que se había establecido entre belleza y moral, entre arte y política. Como ya se ha anotado, los desnudos que no se correspondieran con las temáticas y técnicas academicistas eran atacados, vilipendiados y censurados. En el caso de Carlos Correa, quizás para evitar que esto siguiera ocurriendo con sus creaciones, decidió destruirlas. Esto se convirtió en su práctica de autocensura que privó a las generaciones futuras del placer de reconocer su visión sobre nuestros orígenes a través de la obra plástica.

## **8 Género y cultura en María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata**

Los artistas son el producto de su tiempo y su cultura, por ello los sistemas de valores bajo los que se desarrollan son relevantes al momento del ejercicio creativo y en el de la recepción del mensaje de sus creaciones artísticas por parte del público. Este factor es determinante para entender las causas de la censura, pues al ser una limitación a un derecho derivada de un ejercicio de poder, está delimitada por los mandatos sociales construidos por los poderes políticos y morales. Las normas de comportamiento marcan el ritmo de aceptación y rechazo del accionar de los individuos, los artistas están inmersos en estas dinámicas del tejido social y como tal su quehacer es evaluado por el rasero de lo que se espera de un sujeto según, incluso, su sexo biológico y condición social en un determinado contexto.

Los casos de censura que se relacionarán a continuación tienen como fundamento la ruptura del estereotipo de género, bien desde la postura de una mujer madura que cuestiona el rol femenino en el catolicismo o bien desde la identidad de género diversa que desafía el orden de lo admitido en materia sexual. Ambos casos están mediados por la moral católica y en ambos la discusión de fondo es la posibilidad de visibilizar grupos discriminados por una sociedad androcéntrica.

En el primer caso la discusión gira en torno al deber ser de la mujer en la sociedad y en la negación de su sensualidad y sexualidad en el marco de la tradición católica, además se evidencia el rasero dispar con que se trata la obra producida por una mujer y lo que se espera de ella, es decir, se menosprecia la técnica, se invalida la carga conceptual y se juzga a su autora por no seguir el canon dictado desde el punto de vista masculino para las mujeres artistas. En el segundo, la sexualidad abiertamente diversa choca con la construcción de género de la sociedad en la que surge la obra, su rechazo responde a la negación de la existencia de estas expresiones que contarían la norma y la imaginería impuesta por la religión. En este caso el reconocimiento de identidades de

género y sus diversidades permite ir más allá de la cuestión moral para centrar la atención en el contexto amplio, que es la lucha de la población LGBTIQ+ por alcanzar un lugar de reconocimiento e inclusión en una sociedad que les excluye y rechaza. Se trata entonces de referirse a unas piezas artísticas puntuales de María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata Sánchez quienes desde la instalación y la pintura dan cuenta de la importancia del reconocimiento la otredad.

### **8.1 *Mujeres ocultas*, entre el estereotipo y la libertad artística**

La artista María Eugenia Trujillo (1953-) es hija del empresario antioqueño Hernando Trujillo quien era conocido como un líder de la confección en el país. Su padre era oriundo del municipio de Angostura (Antioquia), donde ejerció el ministerio sacerdotal el beato de la Iglesia católica Mariano de Jesús Euse Hoyos o “Padre Marianito”. Mencionar estos factores es importante porque son el indicador de lo que servirá de insumo a la artista para el desarrollo de su obra sabiendo que, además, tiene en la filosofía y las bellas artes los dos grandes ejes de su actividad creadora. Estudió en la Universidad Santo Tomás de Aquino de Cartagena y en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. Su trabajo artístico se caracteriza por la utilización de técnicas de producción artesanal ligadas culturalmente a lo femenino, entre ellas el bordado y el tejido. Bien se puede afirmar que esto está ligado en parte a la labor de su padre, quien fuera un gran sastre y promotor del gremio de las confecciones en Colombia. En su creación artística busca llamar la atención sobre los estereotipos de género y los patrones discriminatorios que implican a las mujeres. Como creadora visual ha realizado diferentes exposiciones individuales y colectivas

---

no solo en Colombia sino también a nivel internacional en países como Canadá, Francia, Chile y España.

La obra de Trujillo gira en torno a los cuestionamientos sobre los estereotipos de género heteronormativos patriarcales de la sociedad colombiana, posturas que sientan sus bases en la moral católica en la que el rol de la mujer es completamente subordinado. Entre los años 2000 y 2005 realizó una reflexión sobre la explotación sexual infantil a la que tituló *Once años* haciendo referencia a la posible edad del maniquí protagonista de una serie de fotografías que fueron tomadas en las zonas de tolerancia de diferentes ciudades del país. De acuerdo con la Red de Mujeres Artistas del Caribe (La Redhada) en su artículo *Mujeres ocultas/Arte sin censura* (2014), las “imágenes registran la parte inferior de un viejo y roto maniquí de niña púber en medio de paisajes urbanos. Esta obra logra revelar con gran énfasis el desamparo de la infancia” (párr.1).

En 2001 participó en la muestra colectiva *Expuestos al deseo* que de acuerdo con La Redhada se desarrolló en el Hostal Balcones de Getsemaní, lugar en el que se rentaban habitaciones para el ejercicio de la prostitución. Trujillo recopiló e instaló *in situ* “pantaletas usadas de niñas y mujeres cartageneras (...). Las pantaletas tenían un mensaje sui generis sobre la descripción que cada propietaria realizaba de su prenda, lo que convirtió la obra, en un registro antropológico” (párr. 2). El juego visual propuesto por la artista llevaba a la percepción de cada mujer sobre el significado de su ropa íntima y la connotación de esta prenda en un lugar de ejercicio de la prostitución que daban cuenta de su compromiso para con la reflexión acerca de la objetivación de las mujeres en el contexto nacional.

En Cartagena, donde vivió 20 años, participó en la exposición *Introitus. Género, identidad y poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano* (2010) patrocinada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en el Centro de

Formación de la Cooperación Española (CFCE) con la serie denominada *Virgenes*. Esta obra estaba conformada por láminas de aluminio con tejidos en mostacilla donde a través de la remembranza a los iconos bizantinos representaba la imagen de la Virgen María con vaginas tejidas en su corazón en una clara alusión a la sexualidad femenina controlada y vigilada por la sociedad con fundamento en los preceptos de la Iglesia Católica (Ver Imagen 20).



**Imagen 20.** *Virgen de la candelaria* 2010. María Eugenia Trujillo. Repujado sobre lámina de aluminio y bordado en mostacillas. Alto 0.75, ancho 0.57. <https://qrcd.org/3WCw>

Más adelante, en el año 2013 participó de la exposición *Correcciones Marginales II* que también se llevó a cabo en el CFCE. Tanto en la exposición de 2010 como en la de 2013 se percibe la temática central de su obra que es la reflexión alrededor de “cómo ha sido tratada la mujer en la sociedad, especialmente en cómo la iglesia católica trata a la mujer como un ser inferior” (Trujillo, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023). Ese mismo año en el Museo Histórico de Cartagena de Indias (MUHCA) ubicado en el que en el pasado fuera el Palacio de la Inquisición, la artista presentó la exposición *Mujeres en custodia* (2013). Esta muestra fue una antesala a la exposición que llevaría posteriormente a la ciudad de Bogotá. Los nexos de la artista con el circuito

cultural cartagenero, así como con museos, historiadores de arte y otros artistas, la llevaron a la elección del lugar en tanto atendía a la misma historia del sitio y al diálogo crítico que se entablaría entre la obra, el emplazamiento de las piezas y el papel del espectador. Por eso era relevante que el montaje expositivo que se llevaría al centro del país pudiera montarse en un sitio con ciertas especificidades espaciales como el Museo Santa Clara. Es importante anotar que en la ciudad de Cartagena no se desató el revuelo que provocaría su exposición *Mujeres ocultas* en la capital. La explicación de Trujillo a esta diferencia en la recepción de la obra es que “Cartagena es una ciudad lejos del centro, está en la periferia (...) cuando uno está viviendo allá, en el Caribe, no se identifica con el colombiano de la montaña, del centro, este es un país muy centralizado, muy dividido” (Trujillo, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023). Sobre el particular en el citado artículo de La Redhada se realiza la siguiente reflexión cuando se inicia la polémica capitalina con la muestra *Mujeres ocultas*:

Quizás desde el centro del país, estemos presenciando un intento de devolver la página hacia la censura moralista en contra de la libertad de expresión en pleno siglo XXI, una apuesta anacrónica y fuera de lugar en un estado laico y democrático como el colombiano. (párr. 5)

Justamente la exposición de María Eugenia Trujillo coincidió con que en el Museo Santa Clara se creara un comité curatorial para fortalecer la proyección del arte contemporáneo. Esta era una respuesta a las exigencias de democratización de las convocatorias de artistas contemporáneos que exhibían sus trabajos en el lugar. El comité, integrado por especialistas en las áreas de museología, educación y comunicación, además del director(a), es el encargado de recibir las

---

propuestas durante el año teniendo como uno de los criterios de elección que las obras dialoguen con el espacio, su historia y la colección permanente.<sup>4</sup>

La obra de Trujillo fue entendida por el citado comité como una oportunidad de entablar un diálogo entre la memoria colectiva del pasado del lugar (antiguo templo del Real Convento de Santa Clara de Asís) y las necesidades sociales del presente mediante la mirada a imágenes que dieran cuenta de la subyugación y violencia basada en género que ha sufrido la mujer a lo largo del tiempo y que a su vez son la base de la reivindicación de su dignidad.

La exposición *Mujeres ocultas* recogía un conjunto de figuras alegóricas con las que se hacía un llamado crítico a la posición de la mujer en el seno de la Iglesia y la sociedad católica. La exhibición contenía objetos que se asemejan a las custodias, elementos propios del rito católico. En un ejercicio de apropiación de las formas de las custodias, la artista las intervino con imágenes de partes del cuerpo femenino con el fin de reivindicar el imaginario de la mujer sustrayéndola del rol impuesto por la cultura y las costumbres de la sociedad y con la finalidad de enaltecer no solo su cuerpo sino su rol en el entorno. La elección de este conjunto de objetos asociados con el ritual católico respondía a la necesidad que tenía la artista de lograr evidenciar –a través de símbolos propios de dicho ritual y la cultura católica– cómo la mujer dentro de este ejercicio de fe ha sido *custodiada, enclaustrada y sometida*.

La artista recurrió a la utilización de técnicas de costura que recuerdan la labor de su padre, quien desarrolló su emporio económico mediante las confecciones, pero además su ejercicio creativo está conectado con las prácticas de bordado y labor usuales dentro de las órdenes religiosas e impartidas como asignatura en el modelo educativo de instituciones educativas

---

<sup>4</sup> Cuando la artista presentó su proyecto, el Comité Curatorial estaba conformado por la directora María Constanza Toquica Clavijo, el museólogo Manuel Amaya Quintero, el curador Juan Pablo Cruz Medina, la coordinadora de educación y cultura Viviana Arce Escobar y Faizuly Lugo Morales por el área de divulgación y prensa.

---

privadas para “señoritas”. Vale la pena preguntarse si en la artista está inmersa esa dicotomía entre la tarea de su padre como sastre, oficio de tradición masculina al servicio de los hombres y la labor de las modistas y tejedoras oficio de tradición femenina al servicio de las mujeres. Muy seguramente fue testigo de la labor manual en los talleres de confección y de la bifurcación sin fundamento y estereotipada de un mismo oficio impuesta por la cultura. Trujillo en su propuesta creativa trajo a colación el modo en que desde el sistema educativo se perpetúan los estereotipos de género impuestos por la Iglesia Católica en donde *ser* mujer estaría emparentado con la humildad, sumisión, perseverancia y virtuosismo. La obra de la artista era un llamado de alerta sobre la importancia de identificar y trabajar en la erradicación de prácticas de discriminación y violencia contra la mujer, que se suma al constante ataque contra su dignidad, porque experimentó con un padre sastre de oficio el reconocimiento no la subyugación ni el sometimiento.

Esta exposición que era de carácter temporal y estaba prevista para ser abierta al público el 28 de agosto de 2014 fue suspendida por el Ministerio de Cultura acatando la orden impartida por la Sección Tercera, Subsección B del Tribunal Administrativo de Cundinamarca que mediante Auto Judicial del 26 de agosto de 2014 dictó como medida provisional la suspensión de la inauguración de la exposición, buscando amparar los derechos fundamentales alegados en tanto se tomaba una decisión definitiva frente a la acción de tutela allegada al tribunal (Ortiz, 2019, p. 6). Debe anotarse que contra el museo se interpusieron alrededor de 75 acciones de tutela todas ellas tendientes a evitar la realización de la exposición, que levantó rechazo en colectivos católicos como el Ejército del Santo Rosario, la Conferencia Episcopal, Voto Católico, entre otros, llevando a un grupo de ciudadanos<sup>5</sup> a interponer por separado recursos de amparo contra el Ministerio de

---

<sup>5</sup> Entre los accionantes se encontraban Fernando Beltrán, quien interpuso la acción de tutela que revisó la Corte Constitucional, William Andrés Mora Murcia integrante de Voto Católico, se relaciona además a Mario Manuel León quien se adjudica la redacción de las acciones de tutela por encargo de los accionantes y al abogado y político conservador Carlos Corsi Otálora quien interpuso el primer derecho de petición relacionado con la exposición

Cultura y el Museo Santa Clara por una presunta violación del derecho fundamental a la libertad de cultos.

A todas luces, el ruido que desató la exposición en la capital con un exagerado número de tutelas, se contradice con la tranquilidad con la que, en un primer momento, fue recibida la muestra en Cartagena. La acogida con más apertura de la obra en esta ciudad muestra cómo la cultura y los usos sociales están íntimamente ligados a los pobladores y sus territorios. La historia colonial, comercial y de tráfico de esclavos dotaron al territorio de una idiosincrasia particular, alejada de la construcción cultural de la capital. El clima, las creencias y costumbres esclavas e indígenas, el tránsito permanente de marinos, más la presencia de la Iglesia Católica le brindó a la ciudad apertura en la asimilación de las expresiones culturales. El recato propio de la clase alta neogranadina en el entorno caribeño se diluía, las concepciones morales son una combinación de las tradiciones africanas, indígenas y europeas, dando quizás mayor relevancia a la conservación de las costumbres traídas por los esclavos a Cartagena de cuenta del tráfico humano que caracterizó al Imperio español. La esclavitud no eliminó los usos sociales africanos conservados en el primer territorio liberto de América, San Basilio de Palenque, ubicado a unos 50 kilómetros de la ciudad y en donde se asentaron los esclavos fugados de la ciudad, aún hoy en día sigue conservando sus costumbres. La riqueza cultural en este tiempo se trasluce en la realización del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI) que desde la década del sesenta se presentan elementos de pluralidad, cuando en ciudades como Medellín se hacían cruzadas lideradas por la iglesia y las comisiones de censura contra el peligro moral que les representaba lo diverso. El objetivo del festival era promover la diversidad cultural, hecho que se contrapone con la tendencia

---

documento en el que se respaldó Jesús Arturo Herrera Salazar director de Voto Católico, en ese momento, para iniciar la campaña de censura contra la artista.

---

proteccionista del interior y por ello no extraña que sea en Cartagena donde la obra de Trujillo pudo consolidarse y que sea esa ciudad donde –por su apertura cultural– se le diera vía libre a las *Mujeres en Custodia*, limitándose la crítica negativa a algunos comentarios en el libro de visitantes, marcados eso sí por el rasero de la moral católica como la artista lo cuenta en la entrevista que se le realizó: “una señora escribió que me cuidara porque yo era un instrumento del demonio” (Trujillo, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023).

La ciudad de Bogotá que en otrora fuera llamada la Atenas Suramericana, si bien cuenta con una oferta cultural y desarrollo intelectual amplios, también se ha caracterizado por ser una sociedad conservadora en sus modos y costumbres. El centralismo, que a partir de la regeneración se impuso en el país fomentó la fragmentación del territorio y la provincia se distingue –incluso con algo de desprecio– de la capital. La religión y los idearios culturales y políticos de este territorio son los de la colonia y la república y tienen como referente a Europa por eso, todavía se sigue viendo la riqueza racial y cultural de las regiones con sospecha dando como resultado circuitos artísticos, políticos y culturales cerrados. A este contexto llegó María Eugenia Trujillo con su propuesta *Mujeres ocultas* y en éste se dio el rechazo a la obra pues arremetió –sin que fuera esa su intención– contra los preceptos culturales de la capital. Por eso, la lectura que se puede hacer al respecto gira en torno a la disparidad en las concepciones morales dentro de un mismo país y a la capacidad de análisis crítico de una sociedad frente a propuestas artísticas que plantean un cuestionamiento a los referentes culturales y morales como sus funcionalidades.

La medida cautelar dictada por el Tribunal Administrativo de Cundinamarca, fue considerada como un acto de censura previa y como una vulneración del derecho a la libertad artística. Si bien esta fue la postura inicial en respuesta a las acciones de tutela interpuestas por los detractores de la exposición, es necesario aclarar que los jueces de primera instancia –frente a las

acciones constitucionales— negaron las pretensiones de los accionantes y protegieron el derecho a la libertad artística. En consecuencia, la exposición se abrió al público una vez levantada la medida cautelar.

Esta actitud de defensa del derecho a la libertad de expresión artística fue confirmada por el Consejo de Estado en segunda instancia. La providencia judicial hizo énfasis en el carácter laico y pluralista del Estado colombiano consagrado en la carta política de 1991, de ahí que el disenso frente a una postura artística no podía ni puede limitar el ejercicio del derecho a la libertad de expresión. Ahora bien, la reconfiguración simbólica de las imágenes y los objetos a través de la creatividad artística más que un ataque a un grupo o postulado social específico debe entenderse como un mecanismo que permite adoptar una postura crítica frente a patrones de comportamiento excluyentes que requieren ser revisados y deconstruidos en pro de la garantía de los derechos y la equidad.

Frente a todo este acontecimiento, la Corte Constitucional revisó uno de los fallos de tutela para unificar su postura frente a conceptos como libertad de expresión, libertad de expresión artística, libertad de cultos y censura. En la sentencia SU-626 de 2015 el alto tribunal confirmó la decisión del juez de primera instancia y concluyó que no se vulneraron derechos constitucionalmente amparados con el desarrollo de la exposición *Mujeres ocultas*, toda vez que no se atentó contra la fe católica pues la muestra se daba en un lugar desacralizado y porque los símbolos, independientemente de su uso ritual en la comunidad católica, pueden ser interpretados y utilizados por los ciudadanos fuera de entornos rituales y en contextos ajenos a los mismos. Frente al caso la Corte Constitucional en el citado fallo se pronunció en el siguiente sentido:

Los accionantes y algunos de los intervinientes califican como ofensiva la exposición “Mujeres ocultas”. Ese planteamiento no es suficiente para concluir que la exposición se

---

encuentra despojada de protección o que no encuadre en los deberes de promoción cultural a cargo del Estado. (...) La libertad de expresión en general, y la artística en especial, ampara —en principio— todas aquellas expresiones de la creatividad humana con independencia de su forma o contenido. Esto implica que, (...) se encuentran protegidas incluso aquellas manifestaciones que desde alguna perspectiva puedan ser consideradas molestas, ofensivas o irrespetuosas. Precisamente la comprensión de esta libertad, a la luz del principio que reconoce el pluralismo, impide fijar restricciones fundadas en el tono o contenido de las expresiones. Admitir una conclusión contraria legitimaría la censura (...). Pese a la valoración que de la exposición hace el accionante y algunos de los intervinientes considerándola ofensiva o insultante, su realización esta cobijada por el ámbito de protección de los artículos 20, 70 y 71 de la Carta. La molestia, el disgusto, la rabia o la antipatía que puede generar, no derrota la presunción de cobertura. (2015, pp. 63-64)

Frente al hecho se desató una oleada de opiniones en medios de comunicación periodísticos y de opinión personal en los que, o se rechazó la censura a la artista o se buscaba que la misma le fuera aplicada. Iniciando por el segundo grupo, se alude a la senadora del Centro Democrático María del Rosario Guerra, quien de acuerdo con el medio *Confidencial Colombia* en el artículo de Esneyder Negrete *Ocultan a las 'Mujeres ocultas'*, solicitó que la exposición fuera censurada durante la plenaria del Congreso del 12 de agosto de 2014. En el mismo medio de comunicación, cuando a la parlamentaria le informaron sobre la medida cautelar, dijo alegrarse porque “el trabajo de María Eugenia Trujillo, «irrespeto a los católicos, quienes vemos lacerada la esencia de los principios de nuestra fe»” (párr. 9).

Por su parte la Procuraduría General de la Nación, institución liderada en ese momento por Alejandro Ordoñez, en el documento radicado en la Secretaría General de Corte Constitucional el

día 29 de julio de 2015 y dentro del marco de las discusiones de la sentencia SU626 de 2015, planteaba la necesidad de defender la libertad de cultos sobre la libertad de expresión, anteponiéndose así los principios morales, creencias y prácticas religiosas del procurador a las funciones de la institución en el ámbito procesal constitucional que son la defensa de los derechos y las garantías fundamentales. En la intervención del ente de control se lee lo siguiente:

A pesar del propósito de los artistas de destacar la dignidad y dejar en evidencia los maltratos a los que pueden encontrarse expuestas las mujeres, la exposición “Mujeres ocultas” ofendió, sin necesidad alguna, “los valores más preciados para los fieles católicos”. Se emplearon para el efecto reproducciones de objetos sagrados en los cuales se expone a los fieles la forma eucarística para exhibir “sugestivas imágenes de partes íntimas del cuerpo de mujer”. (Sentencia SU626 de 2015, pp. 14-15)

En su línea argumental la procuraduría hace alusión además al concordato, norma que si bien desde el derecho internacional continua vigente, ha sido sometida a revisión de constitucionalidad por parte de la Corte Constitucional para adecuar su articulado a lo contenido en la Carta Magna de 1991. Así, la referencia en la intervención a la religión católica como “elemento del bien común y del desarrollo integral de la comunidad nacional y el Estado” (p. 14) desconoce el carácter laico del Estado colombiano y es además un análisis anacrónico basado en principios legales vigentes sí, pero bajo la regeneración. Esta postura entró a reforzar los argumentos a favor de la censura de los accionantes de confesión católica en las acciones de tutela.

Una de las voces a favor de la artista y en contra de la censura que condensa el sentir de parte del circuito artístico es la del curador y crítico Halim Badawi (2014), quien en su artículo *Censura artística en el Museo Santa Clara* publicado en la *Revista Arcadia*, hizo alusión a la necesidad imperante de la sociedad colombiana por silenciar las posturas u opiniones contrarias al

deber ser de la sociedad y la cultura. En el artículo en comento se hace alusión a Débora Arango y los episodios de censura ya narrados en la anterior unidad de resultado de esta investigación *Mujer y dogma en Débora Arango y Carlos Correa* como un abre bocas de las causas morales que subyacen en la censura experimentada por Trujillo en 2014. Así, 75 años después de la exposición del Club Unión en Medellín otra artista de origen antioqueño es censurada por buscar –como Arango– sentar una postura crítica frente al rol de la mujer en la sociedad. En palabras de Badawi:

La cruzada es contra una artista mujer, cuya mirada femenina cuestiona la masculinidad hegemónica no solo dentro de la tradición eclesiástica, sino también en la sociedad colombiana. Una artista que ubica una vagina, cuidadosamente bordada, en el lugar de la custodia reservado al hombre, un pequeño círculo llamado “viril”. Trujillo pone en discusión la masculinidad que ha servido como medida de todas las cosas y que ha derivado en vejámenes contra las mujeres. (párr. 9)

Sin embargo, lo que expusieron los medios no dio cuenta de otros móviles de censura a las piezas de Trujillo, estos fueron el institucional y el del circuito artístico. El primero se dio a través del Ministerio de Cultura y la Ministra Marina Garcés quien en entrevista dada al medio periodístico *La W* (2014) esgrimía como defensa frente a la explosión mediática, el profundo respeto a la Iglesia Católica, la prohibición de la censura en el ordenamiento jurídico colombiano y que “la exposición fue aprobada por el mismo Cardenal Rubén Salazar, quien «estuvo de acuerdo que en la exposición no se están utilizando custodias», el ostensorio donde se exhibe la hostia después de consagrada” (párr. 7). La alusión de la ministra a la autorización de la exposición por parte del Cardenal solo refuerza el argumento que antepone el respeto a los principios religiosos al respeto de los derechos fundamentales. Frente a este hecho, en la entrevista realizada a la artista, la misma menciona además que desde el ministerio no se permitieron, una vez levantada la medida

cautelar, las visitas guiadas en la exposición por parte del área de Educación y Cultura del museo, así como tampoco la ubicación por fuera del recinto del pendón alusivo a la exposición, ni la exhibición de la pieza *Soy Virgen* (Ver Imagen 21). Sobre esta restricción la artista recuerda: “yo tuve una obra que se llama *Soy Virgen*, es básicamente una tela que está remendada y dice soy virgen y tiene una mancha roja, esa obra no me la dejó poner la ministra, porque le parecía muy fuerte” (Trujillo, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023).



**Imagen 21.** *Soy Virgen* (2014). María Eugenia Trujillo. Objeto intervenido, lino, bordado, pintura. 75 x 15 x 15 cm, Colección de la artista. <https://qrcd.org/3VTI>

Aunada a la cesura institucional la artista experimentó la censura por parte del circuito artístico que como lo rememora en la citada entrevista la excluye por no pertenecer al circuito local y por ser una mujer mayor, ella lo mencionó así:

A mí no solamente me censuraron porque me atreví a hacer eso [Mujeres ocultas], sino que me censuraron por ser mujer y mujer mayor. Y ¿sabes quién me censuró así? Los mismos artistas. Sobre todo los de la élite de acá [Bogotá], decían, pero ¿qué le ven en esta señora? [sic], porque no se referían a mí como artista, ¿de dónde salió? Y entonces empezaban a enumerar una serie de hombres que también lo hicieron, pero lo curioso es que me censuraron a mí por ser mujer. (Trujillo, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023).

---

Una de esas voces críticas fue la de la comunicadora social y periodista Dominique Rodríguez quien en su artículo *El escándalo de las vaginitas* publicado en la *Revista Diners* el 30 de agosto de 2014 afirmaba, después de nombrar las obras de José Alejandro Restrepo, Rolf Abderhalden y Carlos Castro (quienes también expusieron en el Museo Santa Clara), que en ellos “hay diferencias profundas en la sutileza del mensaje. En su elaboración. Hay un refinamiento conceptual desde el cual el discurso se siente coherente. Se cree la crítica” (párr. 8) y renglón seguido señalaba que la obra de Trujillo estaba compuesta por “piezas cándidamente ornamentales, con bordados que sugieren unas vaginitas inofensivas incrustadas en custodias, [donde] no se siente la violencia masculina a la que alude la exposición” (párr. 8). La referencia en el artículo a la coherencia conceptual de lo masculino en contraste con el discurso de corte inofensivo y sin contundencia de creaciones como las exhibidas en *Mujeres ocultas* es el reflejo del sexismo estructural que ha permeado las disciplinas académicas en las que se reproducen los estereotipos de género.

Posterior a la exposición en el Museo Santa Clara la artista ha participado en otras muestras como es el caso de *Liminalidades cuerpos entretnejidos y otros lugares* (2019). Esta fue una exposición colectiva en la que, en palabras de los organizadores:

Los espacios corporales y los de la casa, considerados tradicionalmente como femeninos, se deconstruyen en (...) tres líneas de investigación: roles de género como territorios estáticos, incidencia de los bordes en la construcción de la identidad y las fronteras corporales. (Aecid, 2019, párr. 3)

En esta muestra, junto con Trujillo, participaron las artistas Lisette Urquijo, Martha Amorocho, Alexandra Gelis, Helena Martin Franco, Alexa Cuesta y Muriel Angulo. Todas ellas hacen parte del Colectivo La Redhada enfocado en visibilizar el trabajo creativo de artistas del

---

caribe colombiano. La idea según Martha Amorocho era que con las obras se pudiera “cuestionar la incidencia de lo normativo en la construcción de la identidad (...) las fronteras corporales se disipan, los espacios más íntimos se dan a ver, las subjetividades se exhiben sin reglas ni tapujos” (Liminalidades, 2019, p. 4). Trujillo participó con la instalación *Cartografías íntimas* (2019) en la que en telas de algodón con medidas variables, bordó un corazón con las bifurcaciones que de él se desprenden, expandiéndolas más allá del cuerpo que las contienen a los espacios y objetos que lo rodean como metáfora de la ruptura de los límites que se le han impuesto a las mujeres en el entorno privado y público.

Ahora bien, contrario a lo buscado por los poderes censores, la obra de la artista y su propuesta reflexiva se catapultaron, abriéndole puertas en el circuito artístico internacional, concretamente en España donde el coleccionista Josep María Benet Ferrán conocido como Tatxo Benet se interesó por su obra. Así lo señala la artista cuando dice: “En España el coleccionista Tatxo Benet, quien hizo el Museo de la Censura en Barcelona, decidió buscar obras de artistas censurados y las empieza a coleccionar. Él me contactó y vino acá su representante y me compraron obras” (Trujillo, M., comunicación personal, 19 de mayo de 2023).

A pesar del resquemor que pueda producir la obra de Trujillo en cierto tipo de público, que en ocasiones es incluso el “entendido” en las dinámicas del arte, es necesario anotar que sus piezas hacen parte de las colecciones de espacios de relevancia en el país como el mismo Museo Santa Clara en donde se encuentra una de las celosías realizadas para la exposición *Mujeres ocultas*, el Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAMC), el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá y el citado Museo de la Censura en Barcelona.

En una de sus más recientes obras conocida como *Las desobedientes* (2022), la artista hace un homenaje a mujeres que han sido vistas como trasgresoras de lo establecido, mujeres que han

vivido según su propio criterio desafiando las normas sociales. En esta serie Trujillo interviene objetos con técnicas artesanales de factura impecable, las telas, el bordado y el tejido, notas características de su obra se articulan a los objetos. Estos objetos corresponden a pupitres, butacas y ponchos. Las creaciones son un homenaje a las mujeres que de alguna manera desafiaron o desafían el androcentrismo, los estereotipos de género y los mandatos morales (Ver Imagen 22). En la lista están presentes figuras como Chavela Vargas, cuestionada por su orientación sexual y estética contraria a la feminidad quien encontró en la música su medio de expresión; Janis Joplin, abiertamente bisexual y quien disfrutó cada placer que le brindó la vida dándole la espalda a los mandatos de la moral; María Félix, quien desde la belleza icónica criticó la cultura machista y violenta y masculinizó su carácter y actuar para ser respetada; y Débora Arango, pintora a la que como ya se ha dicho censuraron a causa de desafiar el estereotipo femenino de la época en la que vivió.

La representación de Débora, por ejemplo, da cuenta de esa, podría decirse, paradoja en la que vivió la artista quien se debatía entre un ejercicio religioso estricto acompañado de una profunda fe y una crítica férrea a la posición de la mujer y la doble moral de la sociedad antioqueña. De ahí que Trujillo recree dos de sus pinturas –*Levitación* (s.f.) y *El recreo* (1970)– en un reclinatorio (Ver Imagen 23) mueble destinado a la oración y la contrición para dar cuenta de la dualidad que experimentó Débora Arango en su condición de mujer católica y artista.



**Imagen 22.** *Las desobedientes* (2022), Izq., *La Doña*; centro, *Chavela Vargas*; der. *Janis Joplin*. María Eugenia Trujillo. [https://www.instagram.com/mariaeugenia\\_trujillo\\_artista/](https://www.instagram.com/mariaeugenia_trujillo_artista/)



**Imagen 23.** *Las desobedientes* (2022). María Eugenia Trujillo. Reclinatorio con apliques bordados.  
<https://www.instagram.com/p/CpY1-nHONmm/>

En el caso de *Mujeres ocultas* y María Eugenia Trujillo si bien se presentó un acto de censura previa a través de una medida cautelar, el aparato judicial y el derecho actuaron como garantes del derecho a la libertad de expresión artística. El fallo mostró cómo a través de los mecanismos de protección de los derechos fundamentales consagrados en la Constitución de 1991 y del accionar de los jueces de tutela, además de dirimir el conflicto entre dos derechos fundamentales, se optó por defender la libertad de expresión como fundamento del Estado laico y democrático que representa la República de Colombia. A pesar de la protección al derecho a la libertad de expresión, deben analizarse en este caso las causas de las censuras institucional y artística, que, aunque sutiles, dan cuenta de lo arraigados que están los estereotipos de género en la cultura colombiana y cómo estos se usan como argumento para validar la limitación de derechos de personas pertenecientes a poblaciones históricamente excluidas como las mujeres.

## 8.2 *La maja desnudo*, el valor de la diferencia

Jorge Alonso Zapata Sánchez, es un artista plástico antioqueño nacido en 1965 en el municipio de San Vicente Ferrer. Si bien desde edad temprana manifestó interés por el arte, no es hasta la adultez que decide permitirle a su capacidad creativa y creadora emerger. Estudió diseño gráfico en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y antes de dedicarse de lleno a la producción artística trabajó como fotógrafo forense en el Cuerpo Técnico de Investigación Criminal y Judicial (CTI) (Zapata, 2019, p. 2). Esta experiencia lo llevó a ser testigo de primera mano de la violencia de la ciudad y otras regiones del departamento, además, desde lo visual le permitió conocer los matices, contrastes, dualidades y miseria de lo humano presente, codo a codo, en las calles de la ciudad de Medellín.

Su trabajo como diseñador gráfico y el conocimiento del mundo de las litografías lo condujo, ya como artista visual, a un manejo del color enfocado en los tonos vibrantes que llaman la atención del espectador sobre las escenas representadas, que son en su mayoría confrontaciones hacia la doble moral de la sociedad antioqueña. La referencia a sus vicios o representaciones de los marginados son un recurso importante en su producción que en palabras de Eduardo Galeano son “los hijos de nadie, los dueños de nada” los dueños de la crónica roja de la prensa local, los protagonistas de medios impresos amarillistas como *Q’Hubo*.

La obra de Zapata es una especie de crónica gráfica en donde a través de imágenes, a veces caricaturescas, se desvela la densidad de una de las zonas más conscientemente olvidada y evitada de la ciudad: el centro profundo, con sus “ollas” y plazas de vicio, sus zonas de tolerancia de mujeres trans y el barullo de los miles que se encuentran en la dinámica del rebusque con la violencia que la carencia e instinto de supervivencia trae tras de sí. Ese es el mundo que retrata

---

Zapata el que la ciudad pujante se niega a ver, a oler; del que se huye y que sin embargo está ahí y hace parte de nuestro entorno cultural.

La obra de JAZ como lo conocen en las calles de Medellín –como él mismo se firma– dista mucho de transmitir desolación, desesperanza y melancolía, pues sus composiciones y sus habitantes reflejan y transmiten energía vital a través de la lucha por la supervivencia y el reconocimiento de la diferencia. En una de las anécdotas que narra el artista cuando trabajaba con el CTI, describe su traducción de hechos a imágenes sobre uno de los levantamientos que tuvo que cubrir en el que no era evidente dónde se encontraba el cuerpo, y describe cómo el rojo carmesí de un hilo de sangre le aportaba color y brillo al gris asfalto de la calle pendiente donde había ocurrido el homicidio. De este modo, la poética de la muerte violenta le permitió encontrar el cuerpo pero también descubrió la belleza en lo sórdido (Zapata, J., comunicación personal, 09 de mayo de 2023).

La gama cromática intensa con aires de comic y líneas gruesas que están presentes en sus pinturas documenta el acontecer del corazón de la ciudad y el uso del espacio público representado en calles, andenes, hoteles y residencias. En su visión estética de lo urbano, la tosquedad es uno de los rasgos característicos de sus obras y las que dota de sentido, pues las realidades que plasma ejemplifican el origen etimológico de la palabra, que de acuerdo con el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, proviene del latín *vulgar tuscus*, y este de [Vicus] Tuscus ‘[el barrio] etrusco’, para aludir a la gente libertina que vivía en esta zona de Roma.

En su obra, Zapata no busca un sentido moralizante pues no juzga lo que perciben sus sentidos que para algunos puede resultar intolerable. Para él, todas esas situaciones hacen parte de su cotidianidad: el habitante de calle, el consumo y abuso de todo tipo de sustancias, la prostitución, la miseria. Su estudio, el cual está abierto para todo aquel que esté interesado en su

pintura, se ubica en el sector de Medellín también conocido como Bronx, entre las calles Cúcuta y La Paz. Visitar su taller es una experiencia inmersiva, y si quien asiste al lugar es una persona cargada de prejuicios puede resultar una experiencia completamente desafiante. Aunque no se lo haya propuesto, la obra de Zapata apunta a la denuncia social con un enfoque hacia los derechos humanos, y es con esa misma mirada que se debe apreciar su producción pictórica; apreciar lo humano en lo marginal, lo humano en las personas a quienes la sociedad ha deshumanizado.

Desde la vivacidad del color logra representar la empatía hacia aquel que es considerado por la sociedad un lastre, además su obra permite re-conocer el territorio, da la posibilidad de habitarlo bajo otra perspectiva, lejos del miedo, del asco y de la prevención porque básicamente se contempla a través de una pantalla pictórica. La experiencia inmersiva que sugiere la obra de Zapata desmitifica lugares, situaciones, acciones, permite recorrer las calles con la visión de quien ve la vida y no despojos o desechos, tener una visión crítica y empática frente a la sociedad y las personas que habitan el centro de Medellín en los alrededores de la Catedral Metropolitana, la Calle Barbacoas, la Estación Prado del Metro y la Calle La Paz. Sus obras son testimoniales de la otra parte que también es la ciudad de Medellín de lo que también nos habita y concierne como residentes de la urbe y transeúntes de sus calles.

Cuando se revisa el portafolio del artista es posible encontrar un recuento de su trayectoria, mencionándose las exposiciones individuales y colectivas en las que ha participado desde 2006 y hasta la actualidad, destacando la invitación del Museo de Antioquia entre 2015 y 2016 para participar en la exposición MDE15. El artista ha recibido algunos premios como el primer puesto en la categoría autodidactas del Salón Departamental de Artes Visuales (2007) con su obra *Dos en uno - Crónicas urbanas* (2007); una mención de honor en el IX Salón de Artistas Consagrados, otra en la Bienal Internacional de Arte Suba (2014) por sus obras *Desamparados de Dios* (2011)

y *Diáspora Urbana* (año) y la mención honorífica en el V Salón Nacional de Arte Popular – Fundación BAT (2016) con la pieza *Espera interminable* (2012).

Como en el caso de María Eugenia Trujillo, la obra de Zapata ha sido expuesta en países como México, Cuba, Francia, España y en ciudades como Washington y Praga. En la actualidad sus obras *Maja desnudo* (2006), *Nuevos horizontes* (2012), *En el nombre de Dios* (2007) y *En el museo* (2011) hacen parte de las colecciones del Museo de Antioquia, *El Renacuajo* (2010) del Museo de Antropología y Artes de Jericó Antioquia (MAJA) y *Atardecer* (2013) del Banco Mundial (Zapata, p. 2 y 20).

A pesar de su trayectoria, los reconocimientos y la característica vibrante de sus colores y la composición *naif* de su obra, al mostrar de manera directa lo disidente y la sordidez de la ciudad y sus habitantes ha sido objeto de censura. Su obra *La Maja desnudo* (Ver Imagen 24), como ya se indicó, hace parte de la Colección del Museo de Antioquia en la Sala de diálogos decoloniales. Allí se encuentra desde 2019 y paradójicamente, esta pintura fue rechazada en un bar gay.



**Imagen 24.** *Maja Desnudo* (2006). Jorge Alonso Zapata. Acrílico sobre lona. 100 x 70 cm. Colección Museo de Antioquia, Medellín.

Cuando al artista le preguntan por las razones de la censura a su obra inicia su relato hablando de las vicisitudes de la obra pues se trata de un bastidor que le compró a un habitante del sector de Barbacoas donde estaba esbozado el escorzo de mujer desnuda. La pintura que retrata en un primer plano a una mujer trans desnuda fue pensado como una forma de visibilizar a esta población. En palabras del artista, lo pensó así “porque muy poca gente le ha dedicado tiempo a ese tipo de obras” (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023).

En este mismo sentido, en una entrevista realizada por el periodista Juan Diego Ortiz (2021) para el periódico *El Colombiano*, el pintor planteaba la siguiente reflexión “en la historia, el arte siempre se ha encargado de ricos y mercaderes, esos son los personajes de los cuadros famosos, los nobles y perfumados. Pocas veces hay espacio para los perseguidos y los discriminados [sic]” (párr. 11). Con este afán es que aplica como método de trabajo salir a recorrer las calles de la ciudad en busca de nuevas historias que le cuentan esas zonas neurálgicas de la ciudad. Su papel es el de un etnógrafo que quiere atrapar los acontecimientos de aquellos lugares que poco nos atrevemos a recorrer. Ha recogido historias de corte fantástico en ese Bronx que le rememoran *Las Mil y Una Noches*, donde:

En un pasillo completamente oscuro fabricado con plásticos negros, en las mesitas donde estaban los vendedores de vicio, lamparitas chinas pequeñas alumbraban lo necesario, dándole al conjunto un toque fantástico, como un poco como [de] luciérnagas en medio de la oscuridad. (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023)

Se puede afirmar que la maja de Zapata evoca la placidez posterior al encuentro sexual en el espacio seguro de la habitación de esta mujer diversa. La escena transmite intimidad a través de elementos inocentes como un osito de peluche rosa, las flores que ambientan la estancia y la tranquilidad que da la intimidad mientras que el otro personaje lee la prensa al mismo tiempo que

---

escucha la misa televisada. Los ojos azul profundo de la maja reflejan la serenidad de sentirse segura en su diferencia. Según el artista, la obra una vez terminada estuvo “guardada en el closet”, curiosa coincidencia con la referencia a la expresión que es usada por la comunidad LGBTIQ+ cuando aún no acepta públicamente su orientación sexual o identidad de género diversos.

Cuando la maja “salió del closet”, fue llevada por Jorge a la taberna Ceres ubicada en el centro de Medellín cerca al Parque de Bolívar. Siendo un sitio para público gay, el pintor esperaba que la obra tuviera una buena acogida, máxime cuando ya había presentado varias de sus obras en el lugar con una buena aceptación, su sorpresa fue grande cuando el dueño del sitio se le acercó y le dijo que “tenía un problema y que tenía que quitar ese cuadro de ahí que porque les aterraban las travestis [sic]” (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023), a partir de ese momento empezó la historia de censura social del cuadro.

A la misma comunidad LGBTIQ+ le disgustó la obra; Jorge Alonso se llevó entonces aquella pintura para la casa del coleccionista de arte y empresario Alfonso Jaramillo quien recibió la obra y la expuso en la sala de su apartamento. En este lugar fue motivo de escándalo y el coleccionista decidió devolverla. Cuando Zapata fue a recogerla la encontró en un estudio pequeño debajo de un sillón, el cuadro “estaba escondido para que nadie lo encontrara”. Pensando qué hacer con la maja, la presentó en la Bienal de Arte de Comfenalco (2007), el día de la inauguración del evento uno de los camarógrafos del canal de televisión Telemédellín se negó a hacerle una toma a la obra. Curiosamente, este mismo medio de comunicación, tiempo después, en agosto de 2021, contrató como presentadora de la franja de entretenimiento del noticiero de las 7 p.m. a una mujer trans en concordancia con la política de inclusión y no discriminación del municipio de Medellín.

Entre 2008 y 2009 participó en la exposición *Y el Amor... ¿Cómo va?* Este evento, en el que se hacía una reflexión sobre el amor y el deseo desde la diversidad, fue organizado por Liliana

---

Angulo Cortés, Pascale Molinier y Mara Viveros Vigoya en un ejercicio colaborativo entre la Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ciencias Humanas), la embajada de Francia en Colombia, la Alcaldía Mayor de Bogotá con la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Allí se dio el debut oficial de *La maja desnudo* y aunque pasó el proceso de selección en la convocatoria y la expuso en las salas de exhibición de la muestra colectiva, la imagen no fue tenida en cuenta en la publicidad del evento, lo que interpreta el artista como “una censura más hacia su creación” (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023).

Posteriormente, y a partir de la invitación que le hizo el curador y profesor de artes plásticas Tony Evanko para que participara en el MDE15, Zapata piensa que su pintura fue finalmente aceptada, por esta razón decidió –una vez finalizada la exposición– donarla al Museo de Antioquia. La decisión la tomó porque él quería que la maja “estuviera en un lugar donde la gente pudiera ir a verla, a raíz del protagonismo que había alcanzado, y que se había logrado imponer a pesar de tantas censuras y tanto tropiezo” (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023).

Frente a las causas de la censura, Zapata considera que:

En la sociedad antioqueña es habitual el juego de la doble moral; la cultura “paisa” es más de esconder que de mostrar. Las formas de expresión que comprometidas y no convencionales, terminan siendo vetadas porque es un tipo de arte que se sale de la asepsia de las galerías. (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023)

La censura que experimentó Zapata con su pintura debido a la temática que eligió trabajar confronta de manera directa, los estereotipos de género heteronormativos a los que la sociedad se resiste. Su pintura ha sido rechazada de convocatorias sin explicación aparente, particularmente

aquella que toca temas relacionados con la religión católica y las prácticas pedófilas de algunos de sus ministros como es el caso de la pieza *Fornicatum est Pecatum* (s. f.) (Ver Imagen 25).



**Imagen 25.** *Fornicatum est Pecatum* (s. f.). Jorge Alonso Zapata. Objeto intervenido con pintura en acrílico. Colección del artista.

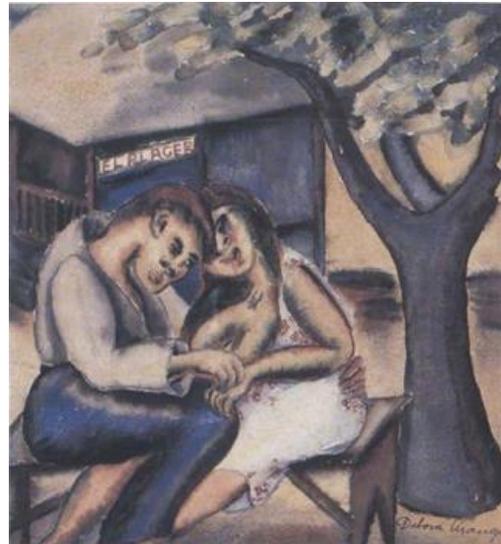
Esta obra es una crítica directa a los abusos que se comenten en nombre de la religión y que son encubiertos por la Iglesia, la sociedad y los medios para no desestabilizar el sistema eclesiástico. Zapata busca desacralizar la figura de los ministros de la Iglesia para mostrarlos en su humanidad y en la capacidad de cometer delitos susceptibles de persecución penal como cualquier otro ciudadano, la complicidad de la sociedad y el Estado es lo que se denuncia en esta obra.

La pieza, que a modo de sátira denuncia prácticas moralmente cuestionables de integrantes del clero que son pasadas por alto por la sociedad, que mediada por el proteccionismo que les ha sido inculcado frente al accionar de la Iglesia católica atestigua, esconde y calla, entabla un diálogo con la el boceto *El placer* (s. f.) de Débora Arango, en el que se ve en una clara manifestación de

deseo sexual a un monje interactuando con una mujer (prostituta se presume) sentada en su regazo (Ver Imagen 26). En ambas representaciones la denuncia es contra la Iglesia y la doble cara de sus integrantes, pecadores inmorales presos del placer en escenarios privados y en escenarios públicos jueces severos e intransigentes frente a las fallas de la feligresía. El pecado y la santidad se entretejen en estas imágenes que por su grado de sensibilidad han sido censuradas, en el caso de Débora por ella misma pues modificó el boceto para la obra final (Ver Imagen 27) y en el caso de Zapata en el rechazo, mediado por el silencio, de concursos y exposiciones.



**Imagen 26.** Débora Arango. Boceto a lápiz sobre papel para la acuarela *El placer*, década de 1930. Tomado de *Vida de Pintora* (p. 70)



**Imagen 27** *El placer* (s.f.). Débora Arango. Acuarela. 33 x 31 cm. Colección particular. Tomado de *Débora Arango exposición retrospectiva* (p. 17)

El caso de censura social a Zapata se da, como se ha indicado, por elegir para sus obras temas comprometidos con la realidad de los otros. Su deseo es mostrar las desgracias, necesidades, falencias de una ciudad y un área metropolitana en la que cerca de 200.000 personas viven en condiciones de pobreza extrema (Medellín cómo vamos, 2022, párr. 4); su interés es:

Evidenciar cómo se ve el centro en medio de su descuido y abandono, lleno de personas con ese ánimo de sobrevivir y que tienen que asumir ese rol de sobrevivencia de muchas maneras, dedicarse a lo que sea, desde la prostitución, a la venta de drogas, a lo que sea,

todo por defender ese derecho legítimo a sobrevivir. (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023)

Es la incapacidad de entender la realidad de los demás, de ponerse en los zapatos del otro lo que conduce a la censura de una imagen serena, que desafía las imposiciones desde el poder de cómo se debe entender, ver y comportar una mujer en la sociedad. La obra de JAZ proyectada como una crónica de ciudad, como un archivo histórico gráfico, como la tarea de un etnógrafo es una muestra de la apropiación del espacio público por parte de los excluidos. La pintura de este artista, a modo de novela gráfica, es una crónica del caótico orden de la vida cotidiana. Estamos frente al pintor de las “ollas” de vicio y de las putas trans de Medellín que llega a la élite no para el deleite, sino para acercarlos a aquello a lo que convenientemente le da la espalda la “gente de bien”.

### **8.3 La censura y su efecto de visibilidad**

Uno de los puntos de encuentro entre los artistas tratados en este trabajo de investigación es la necesidad de denuncia; su necesidad de traducir en imágenes la realidad de la sociedad de manera descarnada sin tapujos, bien a través de sentidos metafóricos enseñándoles la necesidad de cuestionarse los mandatos morales impuestos por el poder dominante y castrante de la Iglesia en el caso de Correa y Trujillo o bien de manera directa levantando el tapete para que el espectador vea la suciedad que se esconde en los lugares no aptos para personas “decentes” en el caso de Arango y Zapata.

La censura si bien en la particularidad causó efectos diversos, en cada ocasión logró poner en la palestra pública la discusión planteada por los artistas en asuntos como la equidad de género,

la duda razonable frente a los dogmas cristianos, la exclusión de las personas con orientación sexual e identidad género diversa, sobre la violencia ejercida frente a grupos de población en condición de vulnerabilidad o frente al comportamiento non santo de los hombres santos.

En el desarrollo de la presente unidad temática se vislumbra cómo el punto de encuentro entre los artistas María Eugenia y Jorge Alonso gira en torno a la reflexión sobre los excluidos en una sociedad: unos por razones de género otros por sus condiciones de vida. Ambos artistas enfocan la temática de su producción creativa en visibilizar el modo en que los entornos ya sea de la clase alta o baja, imponen roles y pautas de comportamiento y estigmatizan y marginan a quienes no siguen el guion a pie juntillas.

A pesar de la censura, estos artistas siguen creando y sugiriendo nuevas reflexiones en los espectadores, bien sobre la equidad de género y la inclusión o bien sobre otros aspectos que confrontan al espectador con la naturalización de prácticas discriminatorias presentes en la vida cotidiana y que la sociedad pretende ignorar aunque el costo sea lesionando la dignidad de las mujeres, la población LGBTIQ+ y de quienes viven, según Zapata en el “laboratorio de ideas de cómo se van a rebuscar la vida” (Zapata, J., comunicación personal 09 de mayo de 2023).

Es precisamente ese evidenciar el lado oscuro que se quiere ocultar tras de la máscara de la urbanidad y las buenas costumbres, lo que moviliza al censor a imponer límites a la libertad de expresión, el impulso de proteger lo acordado socialmente así vulnera al otro; la censura se impone a raíz del miedo a la desestabilización de las bases que sustentan las estructuras de poder. Sin embargo, tiene en contra la innata curiosidad humana y el morbo que levanta la prohibición. Siendo así, el efecto de la censura más que la eliminación de las creaciones artísticas o la invisibilidad de los artistas, lo que hace (en algunos casos) es que los visibiliza, esto de mano del revuelo que se levanta alrededor de eso que se prohíbe; esta dinámica le permite al mensaje prosperar y alcanzar

el interlocutor que tiene en cada espectador. Los artistas censurados son conscientes de este efecto y en el caso concreto, además experimentaron cómo aunque fueron censurados, ello les abrió nuevas posibilidades tanto creativas como expositivas.

Así, si bien el compromiso de Trujillo y Zapata con respecto a la denuncia de las inequidades y las violencias soterradas contra quienes han sido ubicados en las periferias de los poderes heteronormativos los expuso a la censura, también los llevó al reconocimiento y, a través de éste, al posicionamiento de sus reflexiones críticas en la institucionalidad cultural. Es en ese sentido que se plantea que la censura muy a su pesar, trae consigo un efecto de visibilidad tanto de los artistas y sus obras como de las críticas a lo establecido que se plantean en cada creación artística, además, tiene la facultad de movilizar la sociedad alrededor de, en este momento histórico, la defensa del derecho a la libertad de expresión artística.

## 9 Conclusiones

A lo largo del presente trabajo de investigación se dio cuenta de casos de censura en el campo de las artes plásticas, concentrando el análisis en cuatro artistas de origen antioqueño que fueron censurados bajo contextos sociales y políticos, a simple vista disímiles dada la diferencia de décadas entre el acontecer de uno y otro. Para ser más exactos, transcurrieron 75 años entre la exposición del Club Unión en la ciudad de Medellín en donde se censuró a Débora Arango y la exposición *Mujeres Ocultas* en el Museo Santa Clara en Bogotá donde pasó lo mismo con la artista María Eugenia Trujillo. En este punto es importante mencionar que la pintora Débora Arango se convirtió en el eje o lugar de encuentro entre los cuatro artistas analizados pues compartió con Carlos Correa, además de la formación, los argumentos de orden moral que dieron lugar a la censura, por otra parte, inspiró la obra reciente de Trujillo quien la reconoce como un espíritu crítico e incluso, aunque no parezca, sus temáticas de denuncia social se alinean con la obra de Jorge Alonso Zapata.

Vale la pena recalcar cómo el orden normativo de un país permea su cultura y se refleja de manera directa en el comportamiento de sus instituciones y sus habitantes. Por eso se trae a colación la permanencia de la censura en la historia del arte pues los casos conocidos abarcan desde el medioevo hasta nuestros días. Sería deseable poder afirmar que los regímenes democráticos y la protección a las libertades individuales que los acompañan tuvieron la capacidad de eliminar el flagelo de la censura en defensa del derecho a la libertad de expresión y más concretamente del derecho a la libertad de expresión artística, pero que aún en 2022 se censuren obras artísticas por razones políticas o religiosas desmiente con hechos este argumento.

Los métodos de investigación aplicados permitieron establecer las causas sociales, políticas y culturales de los episodios de censura estudiados. Ello permitió identificar uno de los argumentos más recurrentes en los censores asociados con lo que se considera la “trasgresión de los dictámenes morales de la religión católica”, principios respaldados por ideologías de turno emanadas de partidos políticos como, por ejemplo, el conservador y que al ser la Iglesia, por su presencia amplia en el territorio nacional la autoridad reconocida por los habitantes del país, se configura en un poder de control social y político equiparable al que detenta el Estado con el agravante de fundamentar su poder sancionador en la ley divina y no en el imperio de la ley.

Al posicionamiento del poder de la Iglesia contribuyó la firma del Concordato en 1887, instrumento normativo que positiviza la relación Iglesia-Estado creando una especie de tutoría por parte de la primera hacia el segundo convirtiéndose la religión y sus preceptos en el tema central de la política. Es necesaria la mención de la Iglesia Católica porque desde sus dogmas y preceptos morales moldeó la cultura del país, con un poco más de fuerza en Antioquia por ser el departamento con un mayor número de sacerdotes per cápita en la primera década del siglo XX. Así, la autoridad, el juez, el educador, el “crítico de arte” de la época era el presbítero del pueblo; su poder de control social era casi ilimitado y permeaba todas las dimensiones de la vida. De hecho, en el caso de Simona, en pleno siglo XXI, un sacerdote mediante una carta de opinión pública sentenció sobre la artista que “...hasta que no ames al pueblo no puedes volver a llamarte artista...”. La república liberal no logra cambiar la mentalidad de la sociedad que se pliega al poder conocido y a pesar de la apertura que trajo consigo la Constitución Política de Colombia 1991, esta tampoco logró un cambio profundo de paradigma ideológico en el país. Es cierto que hay más garantías, pero la sociedad continúa aplicando la censura indirecta buscando la protección del orden establecido.

---

Este trabajo de grado presenta tres unidades de resultado en las que el lector reconocerá – como común denominador de los casos de censura analizados– la doctrina y moral católica. Esto cabe para lo ocurrido en el Club Unión, en el III Salón Nacional de Artistas, en el Museo Santa Clara y en la sociedad medellinense en 2006. Ahora bien, el cuestionamiento hacia los estereotipos de género, la posición de la mujer en el seno de una sociedad religiosa y la exposición de la carencia de argumentos racionales frente a los dogmas de fe fueron los móviles de los artistas para sus creaciones, por su parte el posicionamiento a nivel de amenaza a lo conocido de estas obras, los cuestionamientos que presentaban las obras y el miedo al cambio de visión de mundo, además de la equiparación de la moral con la belleza estética fueron los móviles de los censores.

Las consecuencias de las censuras varían de acuerdo con la persona afectada, su posición social y su género. En el caso de Débora es bien conocida la decisión que tomó de abstraerse del medio artístico y reducir su círculo social para evitar los escándalos que afectaban a su familia, además la amenaza de excomunión para una mujer de su posición social y época era equivalente al exilio. Si bien continuó con su producción artística donde a partir de la década de 1940 entró (sin abandonar el desnudo) en una etapa de denuncia social y sátira política, su obra no volvió a ver la luz hasta la segunda mitad de la década del setenta. En cuanto a Correa este también continuó con su producción artística, su misticismo y férreo compromiso social lo llevaron a hacer “purgas” periódicas de sus obras. En ambos pintores se palpa la autocensura pues sufrieron el rechazo del medio social aunque tuvieron reconocimientos tardíos y exploraron otros medios de expresión como la cerámica. Finalmente, ambos mantuvieron la esperanza frustrada de convertirse en muralistas como su maestro Pedro Nel. Se recalca que el detonante del rechazo de sus obras fue la representación descarnada, sin vínculos con el academicismo, del cuerpo desnudo de la mujer. En estos casos ocurridos bajo el manto de la constitución de 1886 y el concordato, los artistas no

contaron con herramientas de orden jurídico para defender sus derechos del juicio sancionatorio que aplicaba la Iglesia y sus ministros amparados en la ley divina y la potestad sancionatoria y represiva que esta les otorgaba.

Frente a María Eugenia Trujillo y Jorge Alonso Zapata se destaca que sus obras son censuradas debido a la moral católica sí, pero no ya desde el desnudo como tema sino desde los estereotipos de género de la doctrina judeocristiana impuesta en la colonia. Si bien estos artistas contaron con la posibilidad de defender el derecho a la libertad de expresión artística a través de mecanismos como la acción de tutela, debe anotarse que en el caso de Trujillo la Iglesia interviene, pero ya sin el peso que tenía en la primera mitad del siglo XX. En estos casos de censura se involucran actores sociales y culturales demostrando lo anquilosada que está la censura como medio de silenciamiento de las opiniones que arremeten contra lo establecido. Estos dos artistas continúan con su ejercicio creativo sin que en ellos se presente la autocensura, sin embargo, se destaca el modo en que los hechos ejercieron un efecto contrario al buscado por el censor, en el sentido que se les abrieron nuevas oportunidades con sus obras en el ámbito nacional e internacional.

Si bien a partir de 1991 tanto el juez constitucional como las instituciones del Estado están llamados a proteger derechos fundamentales como el derecho a la libertad de expresión, este deber no ha sido un obstáculo para que, esgrimiendo el argumento de la protección de la moral y las buenas costumbres, se incurra en la censura y no ya desde el Estado o la Iglesia como ocurrió hasta 1991 sino a través de medios indirectos y del mismo acomodamiento de la normativa vigente en detrimento de los derechos fundamentales.

Las censuras estudiadas con estos cuatro artistas comparten rasgos comunes como las temáticas, en cuanto a crítica social y cuestionamientos a las normas sociales que permiten la vulneración e invisibilidad del otro, además el compromiso con apuestas éticas y políticas tendientes a la inclusión y reconocimiento del excluido que llevó a Arango, Correa, Trujillo y Zapata a ser el objetivo de los censores en una sociedad que se niega a cambiar sus posturas inequitativas y excluyentes por otras que reconozcan la riqueza de la diversidad.

Estudiar las dos constituciones que han cruzado la República de Colombia visibilizó el desconocimiento de los juristas formados bajo la constitución de 1991 de cómo operaba la de 1886 y qué continúa vigente de la misma. Ninguno de los abogados entrevistados se atrevía a hablar de la constitución anterior por considerar que no tenían el dominio temático necesario. Más que conocer la anécdota se considera importante fomentar este tipo de estudios e investigaciones para poder construir una historia crítica del derecho constitucional colombiano y de la evolución de los derechos fundamentales y los mecanismos de defensa de los que hoy goza cualquier ciudadano, y de manera reforzada aquellos que gozan del derecho a la libertad a través del arte.

Finalmente, se deja constancia que desde el punto de vista netamente jurídico la jurisprudencia de la Corte Constitucional citada y relacionada en las referencias bibliográficas contiene fundamentos de derecho suficientes para soportar acciones de protección constitucionales del derecho a la libertad de expresión artística en caso de que el mismo sea vulnerado a través de la censura. No es posible elaborar una guía de actuación a modo de minuta porque, como se expuso en el cuerpo del trabajo, cada caso, debido a la protección reforzada del derecho, es único y requiere de un ejercicio hermenéutico individual en el que se analicen las condiciones de tiempo, modo y lugar para establecer las causas de la censura, los derechos fundamentales amenazados y los elementos legales y jurisprudenciales de apoyo que soporten la acción de protección para que

la misma prospere ante los jueces de tutela. Con este trabajo se muestra que es posible el diálogo entre disciplinas que como la historia del arte y el derecho pueden encontrar puntos de referencia para estudiar e interpretar el quehacer de los artistas y lo que pasa con ellos en sus entornos.

---

## Referencias

- Abad, D. (2020). La pintura de Jorge Alonso Zapata como testimonio visual de los submundos en Medellín. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12622/4504>.
- Alianza para la paz (julio, 2019). Introducción al enfoque de género: guía teórica y metodológica. ISBN Digital: 978-958-52302-7-9. <https://alianzaparalapaz.org/wp-content/uploads/2019/08/MO%CC%81DULO-1-GENERO.pdf>
- Amador, J. (2013). La hermenéutica filosófica y la interpretación de la obra de arte. Reflexiones contemporáneas en torno a los autores clásicos de la hermenéutica, Tomo II. Universidad Nacional Autónoma de México -UNAM-
- Arango, D. (2010). Yo fui pintando lo que fui viendo: relato de un país por Débora Arango. Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Arango, D y Londoño, S. (2007). Débora Arango, cuaderno de notas: 100 Años de nacimiento. Gobernación de Antioquia.
- Arias, R. (2000). Estado laico y catolicismo integral en Colombia. La reforma religiosa de López Pumarejo. *Historia Crítica*, 1(19), 69–96. <https://doi.org/10.7440/histcrit19.2000.0>
- Ariza, M. (2015). Blanco Porcelana sin censura. <https://qrcd.org/3WtZ>.
- Arquitectura forense. Hacia una estética investigativa. (2017). <https://www.forensic-architecture.org/publication/forensic-architecture-hacia-una-estetica-investigativa/>.
- Asamblea General de Naciones Unidas, Resolución A/RES/69/175, Libertad de religión o de creencias, 18 de diciembre de 2014. <https://www.un.org/es/ga/69/resolutions.shtml>
- Ayala, F y Martínez, L. (2015). Consideraciones hermenéuticas en torno al arte y al poder. Universidad Nacional Autónoma de México.

- 
- Ayuso, S. (08 de julio de 2022). Alivio para el arte conceptual: la justicia francesa considera que el autor de una obra es el artista que la concibe y no el que la ejecuta. Elpais.com. <https://elpais.com/cultura/2022-07-08/alivio-para-el-arte-conceptual-la-justicia-francesa-considera-que-el-autor-es-el-artista-que-concibe-la-obra-y-no-el-que-la-ejecuta.html>
- Badawi, H. (2019). Historia URGENTE del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país. Editorial Planeta Colombia.
- Badawi, H. (2014). Censura artística en el Museo Santa Clara. <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/censura-artistica-en-el-museo-santa-clara/38432>.
- Banco de la República. (s.f). Débora Arango Pérez. Banrepcultural.org. [https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/D%C3%A9bora\\_Arango\\_P%C3%A9rez](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/D%C3%A9bora_Arango_P%C3%A9rez)
- Barcelona Gallery Weekend. (2021). Imaginart Gallery María Eugenia Trujillo. [https://www.barcelonagalleryweekend.com/pdf/artists/20210629122950\\_9027\\_IMAGINART-GALLERY---MARI%cc%81A-EUGENIA-TRUJILLO---Bio-i-CV-ES.pdf](https://www.barcelonagalleryweekend.com/pdf/artists/20210629122950_9027_IMAGINART-GALLERY---MARI%cc%81A-EUGENIA-TRUJILLO---Bio-i-CV-ES.pdf)
- Baucells, S. (2001). Sobre el concepto de aculturación: una aproximación teórica al estudio de los procesos de interacción cultural. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/20452>
- Benadiba, L y Plotinsky, D. (2001) Historia Oral. Construcción del archivo histórico escolar. Una herramienta para la enseñanza de las ciencias sociales. Novedades Educativas.
- Berger, D. (2019). Prácticas incómodas en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende: tres traidoras a la patria. Caiana # 14 primer semestre 2019. ISSN 2313-9242.
- Bertoni, E. (2009). Libertad de expresión en el estado de derecho: doctrina y jurisprudencia nacional, extranjera e internacional. Buenos Aires: Del Puerto.

- Blu radio (13 de agosto de 2014). Polémica por exposición que exhibe formas femeninas en objetos de culto católico. <https://qrcd.org/3Vdq>.
- Bravo de H, M. E.; Fernández, C. A.; Uribe, J. G. y Tejada, N. (2001). Débora Arango: patrimonio vivo, patrimonio artístico. Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Capasso, V., y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, 13 (26), 117-148. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0026.05>
- Carey, J. (2007). Para que sirven las artes. *Debate*.
- Castañeda, S. (2021). In memoriam: reconstrucción histórica, valoración patrimonial y activación cultural del parque cementerio campos de paz. [Trabajo de grado]. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Castro, J. (2020). El arte como dispositivo político: diálogos transnacionales en la promoción y censura de los murales de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional. [Tesis de Maestría en Historia del Arte]. Universidad de los Andes.
- Centro de formación de la Cooperación Española en Cartagena de Indias. (02 de septiembre de 2019). La Cooperación Española abre la exposición ‘Liminalidades: Cuerpos entretejidos y otros lugares’ <https://qrcd.org/3Vdh>.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (09 Nov 2016). El día en que la censura le metió dos goles al palacio de justicia. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/el-dia-en-que-la-censura-le-metio-dos-goles-al-palacio-de-justicia/>
- Chavarría, L. (2015). La mujer en el código de representación católico y la censura artística, Universidad Santo Tomás. <https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/2570/2015>

- Chetty S. (1996). The case study method for research in small- and médium - sized firms. *International small business journal*, vol. 5, octubre – diciembre.
- Círculo de Lectores. (2008). *Democracia y responsabilidad: las caricaturas de Mahoma y la libertad de expresión*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Código Penal de la República de Colombia. Ley 19 de 1890 (de 19 de octubre). Editorial Universidad del Rosario.
- Concordato celebrado entre la Santa Sede y la República de Colombia (1887). <https://qrcd.org/3Wsu>.
- Constitución Política de Colombia de 1886. <https://qrcd.org/3Wt0>.
- Constitución Política de Colombia. Gaceta Constitucional No. 116 de 20 de julio de 1991.
- Coronell, D. [W Radio Colombia]. (22 de marzo de 2022). Habla Simona, la activista que irrumpió en la Catedral Primada de Bogotá [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=I9iIBXBt2c0>
- Corte Constitucional de Colombia, Sentencia T-025/22, Magistrado Ponente: Dr. Alberto Rojas Ríos, Bogotá D.C., primero (1) de febrero de dos mil veintidós (2022), expediente T-8069296.
- Corte Constitucional de Colombia, Sentencia SU440/21, Magistrada ponente: Dra. Paola Andrea Meneses Mosquera, Bogotá, D.C., nueve (9) de diciembre de dos mil veintiuno (2021), expediente: T-7987537.
- Corte Constitucional de Colombia, Sentencia T-628/17, Magistrada sustanciadora: Dra. Gloria Stella Ortiz Delgado, Bogotá, D. C., nueve (9) de octubre de dos mil diecisiete (2017), expediente T-6237538.

---

Corte Constitucional de Colombia, Sentencia T-015, 2015 Magistrado Ponente: Dr. Luís Ernesto Vargas Silva, Bogotá, D.C., diecinueve (19) de enero de dos mil quince (2015), Expediente T- 3.765.442.

Corte Constitucional de Colombia, Sentencia SU626/15, Magistrado Ponente: Dr. Mauricio González Cuervo, Bogotá D.C., primero (1) de octubre de dos mil quince (2015), expediente T-4592636.

Corte Constitucional de Colombia, Sentencia T-391/2007, Magistrado ponente: Dr. Manuel José Cepeda Espinosa, Bogotá, D.C., veintidós (22) de mayo de dos mil siete (2007), expediente T-1248380.

Corte Constitucional de Colombia, Sentencia T-200/95, Magistrado Ponente: Dr. José Gregorio Hernández Galindo, Bogotá, D.C., nueve (9) de mayo de mil novecientos noventa y cinco (1995), expediente T-57398.

Cortina, A. (07 de junio de 2022). Autocensura: destruyendo la democracia. El País. <https://elpais.com/opinion/2022-06-08/autocensura-destruyendo-la-democracia.html>

Dalle, P; Boniolo, P; Sautu, R y Elbert, R. (2005). Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Daud, M. (25 de marzo de 2019). La Anunciación a la Virgen María en el arte. <https://es.aleteia.org/2019/03/25/la-anunciacion-a-la-virgen-maria-en-el-arte/>.

Dávila, V. (23 de marzo de 2022). “Lo que hizo alias Simona en la Catedral Primada es el anuncio de lo que harán en Semana Santa”. Semana.com. <https://www.semana.com/semana-tv/vicky-en-semana/articulo/lo-que-hizo-alias-simona-en-la-catedral-primada-es-el-anuncio-de-lo-que-haran-en-semana-santa/202221/>

Decreto Legislativo Nro. 1727 de 1955. Por el cual se crea la Junta Nacional de Censura. Diario Oficial No. 28796 Bogotá, D.E., jueves 7 de julio de 1955.

Deutsche Welle [DW]. (12 de marzo de 2022). ¿Es justificado el boicot cultural? Tras la invasión de #Rusia a Ucrania, instituciones occidentales cancelaron contratos de artistas rusos. [Descripción audiovisual]. Twitter.

[https://twitter.com/dw\\_espanol/status/1502694660355014656?s=20&t=w7rVot6v-zB4yvGL\\_mVNLQ](https://twitter.com/dw_espanol/status/1502694660355014656?s=20&t=w7rVot6v-zB4yvGL_mVNLQ)

Deutsche Welle [DW]. (30 de octubre de 2020). Colombia: cargos contra Juan Pablo Bieri por caso de censura. <https://p.dw.com/p/3kcyj>

Díaz, I. (11 de octubre de 2022). Shirin Neshat, la artista censurada por Irán cuya obra inspira al movimiento 'Women Life Freedom'. WomenNow. <https://www.womennow.es/es/noticia/shirin-neshat-artista-censurada-protestas-iran-regimen-islamico-masha-amini-women-life-freedom/>

Didi-Huberman, G. (2015). En la cuerda floja. Shangrila. ISBN 978-84-942545-6-7

D'orsi, A. (2022). Dalla russofobia alla russofollia. Recuperado de: <https://angelodorsi.wordpress.com/2022/03/03/dalla-russofobia-alla-russofollia/> DeepLF.

Durkheim, E. (2002). La Educación Moral. Editorial Trotta.

El Colombiano. (28 de julio de 2022). Un directivo de la Universidad de Antioquia reconoció que ordenó borrar mural de la memoria. <https://qrcd.org/3W4k>.

El Tiempo.com. (20 de marzo de 2022). Simona, encapuchada que irrumpió en la Catedral Primada, habló del hecho. <https://qrcd.org/3Wt6>.

- 
- Facio, A y Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. Academia. Revista sobre Enseñanza del Derecho de Buenos Aires, vol. 3, no. 6  
<http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/122>.
- Fajardo de Rueda, M. (2009). Francisco Antonio Cano: escultor y maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. CALLE14 // volumen 3, número 3 // julio – diciembre.
- Fernández, CA y Bravo de H, ME. (2006). Débora Arango. C.C.E.E. "Reyes Católicos": Art Editions
- Fernández Poncela, A. (1998). Estudios sobre las mujeres, el género y el feminismo. Nueva Antropología, vol. XVI, núm. 54, junio, 1998, pp. 79-95. Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México.
- Figueroa, X. (2022). Censura a través del discurso institucional frente a manifestaciones artísticas con contenido ideológico. <http://hdl.handle.net/10469/18707>.
- Fiss, O. (1999). La ironía de la libertad de expresión. Editorial Gedisa.
- Freedberg, D. (2011). El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Cátedra.
- Freedberg, D. (2017). Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes. Sans Soleil Ediciones.
- Fride, J. (1945). El pintor colombiano Carlos Correa. Ediciones Espiral.
- Gallego, M. (1993). El derecho y sus relaciones con el arte. Boletín de la Facultad de Derecho (3), p 45 – 57.
- Gil, L. (1985). Censura En El Mundo Antiguo. Madrid: Alianza.
- Giraldo, F. (marzo 2014). La censura no tiene censura. Agenda Cultural: Vol.000, Nro. 0207, p. 15-17.

- 
- Gómez, A y Tamayo, N. (2005). La censura en la jurisprudencia de la corte constitucional. Trabajo de grado, Universidad de La Sabana - Facultad De Derecho.
- Gómez, J. (2013). En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950. *Revista de Historia Regional y Local* ISSN: 2145-132X [vol 5, No. 10] julio – diciembre.
- Gómez, L. (2018). Alemania y Reino Unido censuran la obra de Egon Schiele por “pornográfica”. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180207/44605001902/censura-egon-schiele-alemania-reino-unido.html>
- González, F y Apuleyo, P. (2004). Cantos cuentos colombianos: arte colombiano contemporáneo. Daros-Latinamerica
- Greenblatt, L. (2014). Débora Arango, un fracaso nada original. Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes.
- Gubern, R. (1981). La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Ediciones Península.
- Henao, C. (2021) Carlos Correa: realismo y modernidad. Editorial Universidad de Antioquia.
- Henao, S. (2015). La mujer del Levita: referente académico y pretexto político. Uniandes. <http://hdl.handle.net/1992/17693>
- Infobae. (11 de julio de 2022). Para la justicia francesa una obra de arte es de quien la piensa, no de quien la realiza. <https://www.infobae.com/cultura/2022/07/11/para-la-justicia-francesa-una-obra-de-arte-es-de-quien-la-piensa-no-de-quien-la-realiza/?outputType=amp-type>
- Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura-. (1990). 50 años Salón Nacional de Artistas.
- Iturralde, M. (2011). Libertad de expresión y litigio de alto impacto, estudio preliminar. Bogotá: Fundación para la Libertad de Prensa; Universidad de Los Andes - Facultad de Derecho.

- 
- Juan Pablo II. (1981). Teología del Cuerpo - "El cuerpo humano en la obra de arte". Audiencia General del 15 de abril. <https://qrcd.org/3Wrk>.
- Juan Pablo II. (15 de agosto de 1988). *Mulieris Dignitatem*. [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost\\_letters/1988/documents/hf\\_jp-ii\\_apl\\_19880815\\_mulieris-dignitatem.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/1988/documents/hf_jp-ii_apl_19880815_mulieris-dignitatem.html)
- Koch, T., y Sánchez, N. (10 de marzo de 2022). De la estatua de Dostoievski a los conciertos de Valery Gergiev: la cultura debate hasta dónde cancelar a los artistas rusos. *Elpais.com*. <https://elpais.com/cultura/2022-03-11/de-la-estatua-de-dostoievski-a-los-conciertos-de-valery-gergiev-la-cultura-debate-hasta-donde-cancelar-a-los-artistas-rusos.html>
- Krieger, P. (2000). El “derecho” en las investigaciones estéticas: Nuevas exigencias para la historia del arte. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 23 (78), p. 203 – 212.
- Létourneau, J. (2009). *La caja de herramientas del joven investigador: guía de iniciación al trabajo intelectual*. La Carreta.
- Liminalidades: cuerpos, entretejidos y otros lugares. (2019). <http://helenamartinfranco.com/pdf/liminalidades-catalogo.pdf>.
- Londoño, P. (2004). *Religión, cultura y sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia, 1850-1930*. Fondo de Cultura Económica.
- Londoño, S. (1997). *Débora Arango, vida de pintora*. Ministerio de Cultura Republica de Colombia.
- Lovera, D. (2010). El mito de la libertad de expresión en la creación artística. *Revista de Derecho* 23(1), p. 155-180.
- Madrid, B. y Arango, D. (2008). *Débora Arango en el contexto de la tradición y la historia del arte local y colombiano*. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes TRA/MAE-HA/024/2008 CD-ROM.

- 
- María Eugenia Trujillo Artista visual [@mariaeugenia\_trujillo\_artista]. (2017). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 5 de julio de 2023, de <https://qrcd.org/3WtX>.
- Martínez, P. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>
- Martínez, T. (14 febrero, 2018). 3 casos de censura al arte en el Siglo XXI <https://lahoguera.mx/3-casos-censura-al-arte-siglo-xxi/>
- Martínez, R. (2014). Arte, derecho y derecho al arte. *Revista Derecho del Estado* (32), p. 35-56.
- Mayorga, C. (2017). Para entender la censura del arte. <https://lahoguera.mx/3-casos-censura-al-arte-siglo-xxi/>
- Medellín como vamos. (2022). En Medellín y el Valle de Aburrá disminuye la pobreza, pero aún no se recuperan niveles prepandemia. <https://qrcd.org/3WtD>.
- Medina, A. (1978). *Procesos Del Arte en Colombia* (0th ed.). Colcultura.
- Méndez, A. (2015). La censura en el arte. <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/sergio-munoz-bata/contra-la-censura-censura-en-el-arte-181864>
- Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, ISSN-e 1657-8651, N°. 7, 2007, págs. 69-84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=3108913>
- Movice. (06 de diciembre de 2022). Comunicado de prensa Universidad de Antioquia realizará un acto reconocimiento y reparación al MOVICE y el Colectivo Resistencia Arte y Memoria (RAM). <https://qrcd.org/3WCB>.
- Muñoz, S. (2018). Contra la censura. ¿Se debe considerar la conducta personal de un artista por encima del valor artístico de su obra? <https://culturacolectiva.com/arte/la-censura-en-el-arte/>

- Museo de Antioquia. (4 de julio de 2019). A los autoproclamados defensores de nuestra moral pública les encanta ir censurando cosas en nombre de la tradición. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://qrcd.org/3WtF>.
- Museo de arte contemporáneo de Bogotá MAC. (2004). La Obra de la Semana [https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/1626/1/repcmd\\_oi\\_mac\\_rosemena.pdf](https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/1626/1/repcmd_oi_mac_rosemena.pdf).
- Museo de Arte Moderno de Medellín [MAMM] (1984). Débora Arango Exposición Retrospectiva 1937-1984.
- National Geographic (27 de octubre de 2016). Catón El Viejo, El Romano Incorruptible. [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/caton-viejo-romano-incorruptible\\_6287](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/caton-viejo-romano-incorruptible_6287)
- Negrete, E. (2014). Ocultan a las ‘Mujeres Ocultas’. Confidencial Colombia <https://qrcd.org/3VXk>.
- Nina, D. (2010). El Arte como objeto de apropiación común: Redefiniendo las bases del derecho moderno. *Crítica Jurídica* (30), P. 27 – 36.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco). (2019). Libertad Artística. [https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic\\_freedom\\_esp\\_pdf\\_web.pdf](https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic_freedom_esp_pdf_web.pdf)
- Organización de las Naciones Unidas para las Mujeres centro de capacitación. Glosario de Igualdad de Género. <https://trainingcentre.unwomen.org/mod/glossary/view.php?id=150&mode=letter&hook=G&sortkey=&sortorder=asc>
- Oriol, N. (2004). Metodología cuantitativa y cualitativa en la investigación sobre la formación inicial del profesorado de educación musical para primaria. Aplicación a la formación

- instrumental. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, Volumen 1 Número 3. Universidad Complutense de Madrid.
- Ortiz, A. (2018). Informe de Investigación - Juez como Curador de Arte. Universidad de los Andes.
- Ortiz, J. (27 de noviembre de 2021). Jorge Zapata, el pintor que desde el Bronx retrata la Medellín de los sueños rotos. *El Colombiano*. <https://qr.cd.org/3WtL>.
- Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe. (s.f.). El mural. [https://culturantioquia.gov.co/?page\\_id=826](https://culturantioquia.gov.co/?page_id=826) Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe.
- Pbro. Moreno, V. (25 de marzo de 2022). Carta abierta de un sacerdote a ‘Simona’. <http://elclero.co/reflexiones/carta-abierta-de-un-sacerdote-a-simona>
- Pérez-Brignoli, H. (2017). Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana. *Cuadernos De Literatura*, 21(41), 96–113. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.atmm>
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo
- Posada, G y Juan, P. (2006). Elementos artísticos del derecho. *Nuevo Derecho* 01(01), noviembre 2006, p. 41-49.
- Ramírez, M. H. (2006). *Otras lecturas del arte barroco de Santa Fe de Bogotá: la perspectiva de género*. Bogotá: Editores del grupo TM s.a.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Red de Mujeres Artistas del Caribe (La Redhada). (21 de agosto de 2014). *Mujeres ocultas / Arte sin censura*. <https://qr.cd.org/3Vci>.
- Restrepo, E. (2013). *Libertad de expresión entre tradición y renovación: ensayos en homenaje a Owen Fiss* (0th ed.). Universidad de los Andes, Facultad de Derecho.

- Revista Arcadia. (29 de febrero de 2016). ¿Los curas censuran? En 1970 el Padre Rafael García-Herreros encargó el Cristo Desnudo al artista panameño Justo Arosemena Lacayo. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://qr.cd.org/3WtM>.
- Ríos, C y Arango, S. (2007). Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, TRA/MAE-HA/015/2007 CD-ROM.
- Rodríguez, D. (2014). El escándalo de las vaginitas. Revista Diners 30 de agosto. <https://qr.cd.org/3VcS>.
- Roldán, O. (27 de julio de 2022). Comunicado a la comunidad universitaria y a la opinión pública. <https://qr.cd.org/3W4f>.
- Rosas, A. (2007). Relaciones entre arte y moral en Antioquia a mediados del siglo XX: a propósito de la pintura de Débora Arango. [Trabajo de grado, Universidad del Valle – Facultad de Ciencias Sociales y Económicas].
- Rosas, A. (2008). El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política. A propósito de la pintora Débora Arango. *Sociedad y economía*, (15), 1-25. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99612494002>
- RT en Español. (15 de marzo de 2022). Rusofobia al alza tras el inicio de la guerra en Ucrania: sus peligros. [Descripción audiovisual]. Twitter. [https://twitter.com/ActualidadRT/status/1503852539032203267?s=20&t=wtH\\_aj6nFxG-Sj1ypwvwwQ](https://twitter.com/ActualidadRT/status/1503852539032203267?s=20&t=wtH_aj6nFxG-Sj1ypwvwwQ)
- Salvat, M. (1988). Historia del arte colombiano. Barcelona: Salvat.
- Sierra, J. (2014). ¿Qué son las estéticas legales? Una aproximación a la noción de “arte y derecho”. *Revista Derecho del Estado* 32 (1-6), p. 57-76.

- 
- Simanca, O. (2004). La censura católica al cine en Medellín: 1936-1955: Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación. *Historia Crítica*, (28), 81-104.  
[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-16172004000200004](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-16172004000200004)
- Simona!! [@Simona\_Simo\_]. (20 de marzo de 2023). Hace un año se realizó un performance con @rar\_resistencia que fue criminalizado por la sociedad. [Tweet]. Twitter.  
[https://twitter.com/Simona\\_Simo\\_/status/1637900935266533385](https://twitter.com/Simona_Simo_/status/1637900935266533385).
- Simona, encapuchada que irrumpió en la Catedral Primada, habló del hecho. (20 de marzo de 2022). *Eltiempo.com*. <https://www.eltiempo.com/bogota/simona-encapuchada-que-irrupio-en-la-catedral-primada-hablo-del-hecho-660059>
- Simona: ella es la mujer encapuchada que irrumpió en la Catedral Primada de Bogotá en plena misa. (21 de marzo de 2022). *Semana.com*.  
<https://www.semana.com/nacion/articulo/simona-ella-es-la-mujer-encapuchada-que-irrupio-en-la-catedral-primada-de-bogota-en-plena-misa/202205/>
- Tirado, A. (1989). *Historia Política 1886 -1946*. En *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá D.C: Planeta.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Literatura, Pensamiento, Artes, Recreación*. En *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá D.C: Planeta.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Educación, Ciencias, La mujer, Vida Diaria*. En *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá D.C: Planeta.
- Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. (2023). Registro único de víctimas (RUV). <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>.

- 
- Universidad Externado de Colombia. (2018). Exposición Exvotos de María Eugenia Trujillo y Las Cleopatras del Egipto de Bogotá [Archivo PDF].  
[https://issuu.com/derechoarteycultura/docs/136\\_catalogo\\_final\\_exvotos\\_19\\_septi](https://issuu.com/derechoarteycultura/docs/136_catalogo_final_exvotos_19_septi)
- Uribe, M. (1992). *Cuerpo y pecado: los discursos de censura moral institucional Medellín 1920-1940*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- Valicenti, E. (2015). La libertad de expresión artística como derecho fundamental. *Lecciones y Ensayos* (94) 133-164.
- Vallés, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Síntesis*.
- Vázquez, V. (2014). La libertad de expresión artística. Una primera aproximación. *Estudios de Deusto* 62 (02), p. 73-92.
- Wojck, N. (2017). “Arte degenerado”: cuando los nazis censuraron el arte moderno.  
<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/nazis-censura-del-arte-moderno/64689>
- Zapata, J. (2019). Portafolio de arte Jorge Alonso Zapata. <https://qr.cd.org/3WtU>.
- Zapata, J. (s.f.). Sitio web Jorge Alonso Zapata. <https://jorgezap2.wixsite.com/jorgezap>
- Zulategi, L. (1988). *Vida y obra de Carlos Correa*. Museo de Antioquia.

## Anexos

## Anexo A. Breve lista de obras censuradas en Colombia 1899 – 2022

Breve lista de obras censuradas en Colombia entre 1899 y 2022								
Nro.	Imagen censurada	Artista	Título de la obra	Año censura	Ubicación	Tipo de censura	Censor	Contexto
1		Epifanio Garay	La mujer del Levita de los montes de Efraim	1899	Museo Nacional de Colombia, Bogotá D.C.	Censura indirecta	Crítica de arte (por razones políticas)	La censura se da en el período de la regeneración (1880-1900) en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, al artista se le acusa de utilizar la fotografía en la elaboración de obra y de haber copiado la idea del artista Felipe Santiago Gutiérrez, además hubo argumentos de orden moral como la utilización de modelos al natural, técnica prohibida por la moral imperante.
2		Francisco Antonio Cano	Monumento a Rafael Núñez	1920	Capitolo Nacional, Bogotá D.C.	Censura directa	Presidente de la República (por razones estéticas)	El presidente Marco Fidel Suárez, a quien se le presentó el modelado del proyecto de escultura lo censuró de manera directa exigiendo que se suprimieran del resultado final las alegorías femeninas a las letras y la historia que pretendían acompañar a Rafael Núñez, lo anterior por considerar que con ellas se deshonaba la memoria y el carácter del político.
3		Andrés de Santa María	La Batalla de Boyacá	1926	Museo Nacional de Colombia, Bogotá D.C.	Censura indirecta	Crítica de arte (por razones estéticas)	Se le rechazó por no seguir la forma idealista de presentación de los próceres nacionales y representarlos de una forma realista, lo que dio pie a que se considerara que la obra desprestigiaba al ejército libertador.
4		Pedro Nel Gómez	La República	1937/1950	Sala del Concejo, Museo de Antioquia, Medellín	Censura preventiva	Poder político (por moral religiosa/discusión política)	Si bien en la época de su inauguración (1936) los frescos despertaron polémicas de orden moral y político, fue en 1950 que el alcalde de Medellín José María Bernal cubrió con cortinas los murales que se encontraban en el Palacio Municipal con argumentos de orden moral (los desnudos) y políticos (la referencia a las luchas sociales).
5		Ignacio Gómez Jaramillo	La insurrección de los Comaneros / Liberación de los esclavos	1938/1948	Capitolo Nacional, Bogotá D.C.	Censura preventiva	Poder político (por discusión política y razones estéticas)	En su momento el Concejo municipal solicitó al ministerio respectivo, eliminar o sustituir los murales por unos que siguieran la tradición artística nacional (academicismo) y en 1948 Laureano Gómez, político conservador, ordenó cubiertos con una placa de metal y cemento en el marco de la inauguración de la Organización de Estados Americanos (OEA).

Breve lista de obras censuradas en Colombia entre 1899 y 2022								
Nro.	Imagen censurada	Artista	Título de la obra	Año censura	Ubicación	Tipo de censura	Censor	Contexto
6		Débora Arango	Bailarina en descanso	1939-1940	Museo de Arte Moderno de Medellín	Censura indirecta	Iglesia Católica / Partido Conservador (por moral religiosa/discusión política)	Entre 1939 y 1940 los desnudos de Débora Arango fueron censurados por la Iglesia Católica y el Partido Conservador por considerarlos obscenos, además de que contrariaban las normas del canon estético y que desafiaban el estereotipo de género de lo que debía ser una mujer en la sociedad y lo que debía crear en materia artística.
7		Carlos Correa	La Anunciación	1942	Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín	Censura indirecta	Poder Político / Iglesia Católica (por moral religiosa/discusión política)	Correa presenta La Anunciación bajo el nombre "Desnudo" al III Salón Nacional de Artistas ganando el primer premio, mismo que fue revocado por orden del ministro de educación en turno, los argumentos fueron de orden moral, religioso y estético por la representación del cuerpo de la mujer y la interpretación del dogma de fe. La polémica de orden nacional se prolongó por un mes involucrando a políticos y clérigos.
8		José Rodríguez Acevedo	Desnudos	1951	Colección del artista	Censura indirecta	Iglesia Católica (por moral religiosa)	El artista vivió un episodio de censura de la mano del arzobispo Crisanto Laque en 1951, la exposición individual que realizara ese año en el Museo Nacional fue clausurada por razones morales, sus pinturas eran desnudos con mujeres insinuantes. Luego del hecho el pintor decide sólo mostrar sus obras en forma privada, en un acto claro de autocensura.
9		Justo Arosemena Lacayo	El Cristo desnudo	1971/1977	Plazoleta Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá	Censura indirecta	Iglesia Católica (por moral religiosa)	La obra donada por el artista al templo del barrio Minuto de Dios en Bogotá fue censurada por la curia que consideró la desnudez del Cristo ofensiva para los fieles que concurren al templo, la escultura fue retirada pocas horas después de su instalación en la iglesia y ubicada afuera del templo. La misma curia obligó a que las zonas íntimas del Cristo fueran cubiertas con una lámina de metal en 1977.
10		Jorge Marín Vieco	Hombre en busca de paz o La Resurrección	1972	Parque Cementerio Campos de Paz Medellín	Censura indirecta	Iglesia Católica (por moral religiosa)	La escultura fue censurada por monseñor Tulio Botero Salazar, quien la consideró irrespetuosa hacia la moral católica por exponer al público en un campo santo a un Cristo con sus zonas íntimas al descubierto (desnudo), la obra debió ser cubierta con un "pañal" metálico por un par de décadas.

Breve lista de obras censuradas en Colombia entre 1899 y 2022								
Nro.	Imagen censurada	Artista	Título de la obra	Año censura	Ubicación	Tipo de censura	Censor	Contexto
11		Leonel Góngora	La María	1972	Museo de la Solidaridad Salvador Allende	Censura indirecta	Medio artístico (por razones moral y estéticas)	El artista fue censurado en 1972 en el marco de la III Bienal de Arte Coejeer por su representación y reinterpretación de La María. Su obra escandalizó también en la década del sesenta por contener desnudos abiertamente eróticos y sensuales.
12		Rosenberg Sandoval	Síntoma	1984	Registro fotográfico web	Censura indirecta	Círculo artístico (por razones estéticas)	El performance realizado con una lengua humana impregnada de sangre humana con la que se escribieron palabras como: desaparición, temor, violación, muerte, asesinato en la pared del Museo Antropológico y Pinacoteca de Qazayaquil, Ecuador, le costó el cargo al curador Juan Castro y Velázquez que fue despedido por la junta directiva, los argumentos de esta censura al arte además de estéticos, se redujeron al aspecto físico y lectura de la orientación sexual del artista.
13		Patricia Bravo	Estar en la piel	2003	Sin Dato	Censura indirecta	Institucionalidad artística (por razones morales)	Horas antes de la inauguración del X Salón Regional de Artistas de Antioquia fue retirada de la exposición la obra de la artista por considerarla pornográfica, la censura provino de Constanza Díez, de la Sala de Suramérica, si bien a la artista se le ofrecieron excusas y su creación fue expuesta en el Museo de Arte Moderno las razones morales de la censura se perciben en el hecho.
14		Jorge Alonso Zapata	Maja desnudo	2006	Museo de Antioquia, Medellín.	Censura indirecta	Sociedad medellinense (por chocar con los estereotipos de género)	En el año 2006 la obra <i>Maja desnudo</i> escandalizó a la sociedad antioqueña por mostrar abiertamente identidades de género diversas, la obra fue rechazada en un bur gay, escondida debajo de un mueble en la casa de un coleccionista de arte y excluida de catálogos de exposiciones, esto dando cuenta del nivel de rechazo e invisibilización que experimentan en ciudades como Medellín las personas LGBTQ+.
15		Ángel María Ortiz Serrano	Serie Atrapados	2008	Colección del artista	Censura indirecta	Coordinador de Cultura Universidad de Antioquia (por razones estéticas)	La obra es retirada de la Biblioteca Carlos García Díaz de la Universidad de Antioquia por decisión del Coordinador Cultural Luis Germán Sierra Jaramillo quien aduce que usuarios del recinto dicen haber manifestado rechazo hacia la obra por generar sentimientos de soledad y abatimiento, por eso decide que es mejor entregársela al artista para que la misma sea ubicada en un sitio donde pueda ser mejor acogida por otros espectadores.

Breve lista de obras censuradas en Colombia entre 1899 y 2022								
Nro.	Imagen censurada	Artista	Título de la obra	Año censura	Ubicación	Tipo de censura	Censor	Contexto
16		Margarita Ariza	Blanco Porcelana	2011	Sitio web	Censura indirecta	Familia de la Artista / Juez Constitucional (conflicto de derechos fundamentales)	En 2011 integrantes de la familia de la artista interpusieron una acción de tutela para que sus nombres fueran retirados de la cartilla que hacía parte de la creación artística <i>Blanco Porcelana</i> , el sistema judicial falló a favor de los familiares de Ariza exigiéndoles retirar del texto los nombres de sus familiares, en un claro acto de censura. Finalmente la Corte constitucional falló a favor de la artista.
17		María Eugenia Trujillo	Mujeres Ocultas	2014	Colección del artista	Censura indirecta	Sociedad bogotana / Iglesia Católica (por chocar con los estereotipos de género y la fe católica)	La exposición <i>Mujeres Ocultas</i> realizada en 2014 en el Museo Santa Clara fue censurada por el poder judicial a través de una medida cautelar en respuesta a 75 acciones de tutela y un derecho de petición que llegaron hasta el Ministerio de Cultura buscando la cancelación de la obra. Los argumentos de orden religioso aducían el irrespeto al sentimiento religioso y la vulneración al derecho a la libertad de cultos. La Corte constitucional falló a favor de la artista.
18		Lucas Ospina y Powerpaola / SNA45	Diálogo Ilustrado Mural	2019	Sitio web	Censura indirecta	Centro Colombo Americano (principios éticos)	En septiembre de 2019, en el marco del Salón Nacional de Artistas 45 en la exposición <i>Arquitecturas narrativas</i> , fue censurado por el Centro Colombo Americano el mural que habían realizado Lucas Ospina y Power Paola en el que se hacía referencia entre otras temáticas al presidente Donald Trump como títere del poder político nacional, el mural fue cubierto con pintura empezando por la imagen descrita. El centro educativo argumentó que los artistas actuaron sin consentimiento, los organizadores de la exposición desmintieron esa versión. Sobre el hecho se sentaron voces de protesta contra la censura al arte en medios periodísticos y de opinión.
19		Simona - Red de Artistas en Resistencia R.A.R.	Performance Paz	2022	Registro fotográfico web	Censura indirecta	Medios masivos de comunicación / Iglesia (por ofensa al sentimiento religioso)	El acto performativo (lectura de un manifiesto) ejecutado por Simona durante la eucaristía del domingo 20 de marzo de 2022 fue rechazado por los medios de comunicación y la iglesia pero además se convirtió en un tema de debate político en medio de la contienda electoral por la presidencia de la república, poniéndose de nuevo al arte como excusa de posturas ideológicas sectarias. En el debate las partes le solicitaba al poder judicial condenar a la artista y al colectivo a pena privativa de la libertad por el hecho.
20		Movimiento Nacional de Víctimas de Estado (MOVICE) y el Colectivo Resistencia Arte y Memoria (RAM)	En la UdeA también canta el Cirirí	2022	Sitio web	Censura indirecta	Jefe de División Cultura y Patrimonio Universidad de Antioquia (por razones estéticas)	En julio de 2022 el Jefe de División Cultura y Patrimonio Óscar Roldán Alzate ordena cubrir con pintura el mural ubicado en el costado izquierdo del Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo argumentando que se necesitaba preparar el espacio para una exposición artística. La censura atiende a razones estéticas. El hecho ameritó una excusa pública por parte del directivo y la implementación de una serie de medidas de reparación del daño causado a los creadores por parte de la Universidad de Antioquia.

## Anexo B. Esquema de entrevista a Jorge Alonso Zapata

<b>LA CENSURA EN EL ARTE COLOMBIANO, DOS CONSTITUCIONES, CUATRO ARTISTAS</b>
No. de entrevista: 01
<b>FECHA:</b> 09 de mayo de 2023
<b>REALIZADA A:</b> Jorge Alonso Zapata, artista plástico
<b>OBJETIVO:</b> Conversar con Jorge Alonso Zapata, artista plástico quien experimentó un episodio de censura con su obra <i>Maja desnudo</i> (2006) en el marco del evento.
<b>LUGAR:</b> Estudio del artista
<b>HORA DE INICIO:</b> 5:15 pm
<b>HORA DE CULMINACIÓN:</b> 7:00 pm
La entrevista es realizada por Judith Esther Pineda Bermúdez ( <b>JE</b> ) y participa en la respuesta Jorge Alonso Zapata ( <b>JZ</b> ).
<p><b>Lista de preguntas:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Quiero empezar por preguntarle ¿De qué se trata <i>Maja desnudo</i> (2006)?</li> <li>2. ¿Qué cree que ocasionó la censura de su obra?</li> <li>3. ¿Quiénes se encargaron de censurarla y por qué?</li> <li>4. ¿Por qué cree que después de que su obra fuera censurada, se convirtió en un momento en la pieza “Consentida” de Museo de Antioquia y hoy haga parte de la colección permanente de la Sala decolonial del mismo lugar?</li> <li>5. Que, en principio, censuraran su obra ¿dio pie para que luego entrara en el circuito del arte?</li> <li>6. ¿Cómo fue ese episodio de censura a su obra? ¿quiénes y por qué la rechazaron?</li> <li>7. ¿Después del episodio de censura que le tocó experimentar con su obra <i>Maja desnudo</i>, aplica usted la autocensura con su producción artística?</li> <li>8. Como artista ¿cuándo considera que su obra está siendo objeto de censura?</li> <li>9. ¿Considera que la sociedad, la crítica y el circuito artístico tienen raseros diferentes al momento de juzgar la obra de un artista en razón de su sexo, identidad sexual o género?</li> <li>10. ¿Cómo ha sido su ejercicio creativo después del episodio de censura que experimentó con su obra <i>Maja desnudo</i>? ¿le ha sucedido con otras obras?</li> <li>11. ¿Ha cambiado de manera consciente las temáticas de sus obras a causa del miedo al rechazo o reacciones adversas, su producción se vio afectada o cambió?</li> </ol>

12. ¿Cómo ha sido su producción artística posterior (temáticas, lugares de exposición, medios de producción)?
13. ¿Qué motivó su obra *Maja desnudo*?
14. Desde el momento que la creó ¿consideró que era posible que la censuraran? ¿Quién censura? ¿la sociedad? ¿la crítica de arte? ¿el mismo artista?
15. ¿Qué significa para usted la palabra censura y la expresión libertad de expresión artística?
16. ¿Siente que fue atacado en su libertad de expresión artística por parte de quienes impedían o censuraban la visibilidad de su obra? ¿por qué?
17. ¿Conoce otros casos de censura en el campo de las artes plásticas dentro del contexto local, nacional e internacional? ¿podría mencionarlos?
18. ¿Cuál considera que fue la causa de la censura a su representación artística?
19. ¿Ha sentido amenazada a su integridad física o ha visto desmejorada su salud mental como consecuencia de la censura vivida?
20. ¿Cuáles fueron las consecuencias personales, jurídicas, artísticas, sociales o de otra índole después de la censura de su obra *Maja desnudo*?
21. Observar las imágenes que puedan darle lugar a la censura, que otras obras han sido censuradas o cuales no se atrevería a mostrar porque a su juicio podrían sufrir censura.
22. ¿Hasta qué punto la censura puede beneficiar el proceso creador de un artista? (vía positiva).

## Anexo C. Consentimiento informado de Jorge Alonso Zapata

### Consentimiento informado para participantes de investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Judith Esther Pineda Bermúdez, estudiante Maestría en Historia del Arte (Octava Cohorte) Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que exponga en el marco de las cartas políticas de 1886 y 1991, las causas de los episodios de censura experimentados por Débora Arango, Carlos Correa, Jorge Alonso Zapata y María Eugenia Trujillo y los efectos de estos en sus producciones artísticas.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que la investigadora pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber a la investigadora o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Judith Esther Pineda Bermúdez. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que exponga, en el marco de las cartas políticas de 1886 y 1991, las causas de los episodios de censura experimentados por Débora Arango, Carlos Correa, Jorge Alonso Zapata y María Eugenia Trujillo y los efectos de estos en sus producciones artísticas.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor Judith Esther Pineda Bermúdez al teléfono 300 440 85 94 y correo electrónico jepb40@gmail.com.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Judith Esther Pineda Bermúdez al teléfono anteriormente mencionado.

Jorge Alonso Zapata      Jorge Alonso Zapata      \_\_\_\_\_

Nombre del Participante      Firma del Participante      Fecha  
(En letras de imprenta)

## Anexo D. Autorización para el registro de imágenes de Jorge Alonso Zapata

### AUTORIZACIÓN PARA REGISTRO DE IMÁGENES PARA EL TRABAJO DE GRADO EN MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE (OCTAVA COHORTE) FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.

El trabajo de grado "La censura en el arte colombiano, dos constituciones, cuatro artistas" realizado por la estudiante Judith Esther Pineda Bermúdez identificada con C.C. 43.209.724 para optar al título de Magister en Historia del Arte, requiere el registro de imagen fotográfica de la obra de Jorge Alonso Zapata, para lo cual es necesario contar con el consentimiento informado del artista.

Yo Jorge Alonso Zapata Sanchez con cédula de ciudadanía número 4979.693, de San Mate

; manifiesto mediante la firma de este documento que:  
 1). Autorizo la toma de fotografías de mis obras para ser utilizados como material académico e investigativo. 2). Autorizo la toma de fotografías para ser utilizadas en el presente trabajo de grado el cual será impreso, difundido en plataformas, medios digitales, presentaciones académicas, demás actividades educativas que sean requeridas y a la totalidad de usos que puedan tener las fotografías (o parte de las mismas e incluyendo los formatos en que puedan reproducirse) utilizando los medios técnicos conocidos en la actualidad y los que pudieran desarrollarse a futuro, y para cualquier aplicación. Todo ello con la única salvedad y limitación de aquellas utilidades o aplicaciones que pudieran atentar contra mi imagen y el derecho de honor en los términos previstos por la ley. 3). Autorizo que el material fotográfico, entre a ser parte del archivo de la Universidad de Antioquia y sus bases de datos. 4). Mi autorización no fija ningún límite de tiempo y no tiene ámbito geográfico determinado de ninguna clase para su concesión ni para la explotación de las fotografías, o parte de las mismas, por tanto, pueden figurar en cualquier tiempo y país en cualquiera de las condiciones antes mencionadas. 5). Es mi deseo expresar que esta autorización es voluntaria y totalmente gratuita, por lo tanto, la estudiante y la universidad son libres de utilizar, reproducir, transmitir, retransmitir, mostrar públicamente, crear otras obras derivadas de mi imagen en cualquiera de los medios antes mencionados, estableciendo que se utilizará única y exclusivamente para los fines señalados.

Con la firma de este documento acepto y autorizo el mismo.

Jorge Alonso Zapata  
 Firma Jorge Alonso Zapata Nombre

4979.693  
 Número de cédula

## Anexo E. Esquema de entrevista a María Eugenia Trujillo

<b>LA CENSURA EN EL ARTE COLOMBIANO, DOS CONSTITUCIONES, CUATRO ARTISTAS</b>
No. de entrevista: 02
<b>FECHA:</b> 19 de mayo de 2023
<b>REALIZADA A:</b> María Eugenia Trujillo, artista plástica
<b>OBJETIVO:</b> Conversar con María Eugenia Trujillo, artista plástica sobre el episodio de censura que experimentó en su exposición “Mujeres Ocultas” (2014).
<b>LUGAR:</b> Sala virtual Zoom
<b>HORA DE INICIO:</b> 4:00 pm
<b>HORA DE CULMINACIÓN:</b> 5:30 pm
La entrevista es realizada por Judith Esther Pineda Bermúdez ( <b>JE</b> ) y participa en la respuesta María Eugenia Trujillo ( <b>MT</b> ).
<p><b>Lista de preguntas</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cómo fue ese episodio de censura a su obra? ¿quiénes y por qué la rechazaron? ¿la sociedad, el circuito del arte, algún tipo de poder?</li> <li>2. Después del episodio de censura que le tocó experimentar con su exposición <i>Mujeres ocultas</i> ¿aplica usted la autocensura en su producción artística?</li> <li>3. ¿Cuáles cree que fueron los motivos que dieron lugar a la censura de su exposición <i>Mujeres ocultas</i>?</li> <li>4. Como artista ¿cuándo considera que su obra está siendo objeto de censura?</li> <li>5. Que censuraran su obra ¿dio pie para que luego se abrieran otras puertas en el circuito del arte o se cerraron?</li> <li>6. ¿Considera que la sociedad, la crítica y el circuito artístico tienen raseros diferentes al momento de juzgar la obra de un artista en razón de su sexo, identidad sexual o género?</li> <li>7. ¿Cómo ha sido su ejercicio creativo después del episodio de censura que experimentó con su exposición?</li> <li>8. ¿Ha cambiado de manera consciente las temáticas de sus obras a causa del miedo al rechazo o reacciones adversas, su producción se vio afectada o cambió?</li> <li>9. ¿Cómo ha sido su producción artística posterior (temáticas, lugares de exposición, medios de producción)?</li> </ol>

10. ¿Qué motivo su obra?
11. ¿Cuál considera que fue la causa de la censura a su representación artística?
12. ¿Ha sentido amenazada su integridad física o ha visto desmejorada su salud mental como consecuencia de la censura vivida?
13. ¿Cuáles fueron las consecuencias personales, jurídicas, artísticas, sociales o de otra índole después de la censura de su obra?
14. Desde el momento que proyectó su exposición *Mujeres ocultas* ¿consideró que era posible que la censuraran? ¿Quién censura? ¿la sociedad? ¿la crítica de arte? ¿el mismo artista?
15. ¿Qué significa para usted la palabra censura y la expresión libertad de expresión artística?
16. ¿Siente que fue atacada en su libertad de expresión artística por parte de quienes impedían o censuraban la visibilidad de su obra? ¿por qué?
17. ¿Conoce otros casos de censura en el campo de las artes plásticas dentro del contexto local, nacional e internacional? ¿podría mencionarlos?

## Anexo F. Consentimiento informado de María Eugenia Trujillo

### Consentimiento informado para participantes de investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Judith Esther Pineda Bermúdez, estudiante de la Maestría en Historia del Arte (Octava Cohorte) Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que exponga en el marco de las cartas políticas de 1886 y 1991, las causas de los episodios de censura experimentados por Débora Arango, Carlos Correa, Jorge Alonso Zapata y María Eugenia Trujillo y los efectos de estos en sus producciones artísticas

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que la investigadora pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber a la investigadora o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Judith Esther Pineda Bermúdez. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que exponga, en el marco de las cartas políticas de 1886 y 1991, las causas de los episodios de censura experimentados por Débora Arango, Carlos Correa, Jorge Alonso Zapata y María Eugenia Trujillo y los efectos de estos en sus producciones artísticas.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 60 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor Judith Esther Pineda Bermúdez al teléfono 300 440 85 94 y correo electrónico jepb40@gmail.com.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Judith Esther Pineda Bermúdez al teléfono anteriormente mencionado.



María Eugenia Trujillo Palacio

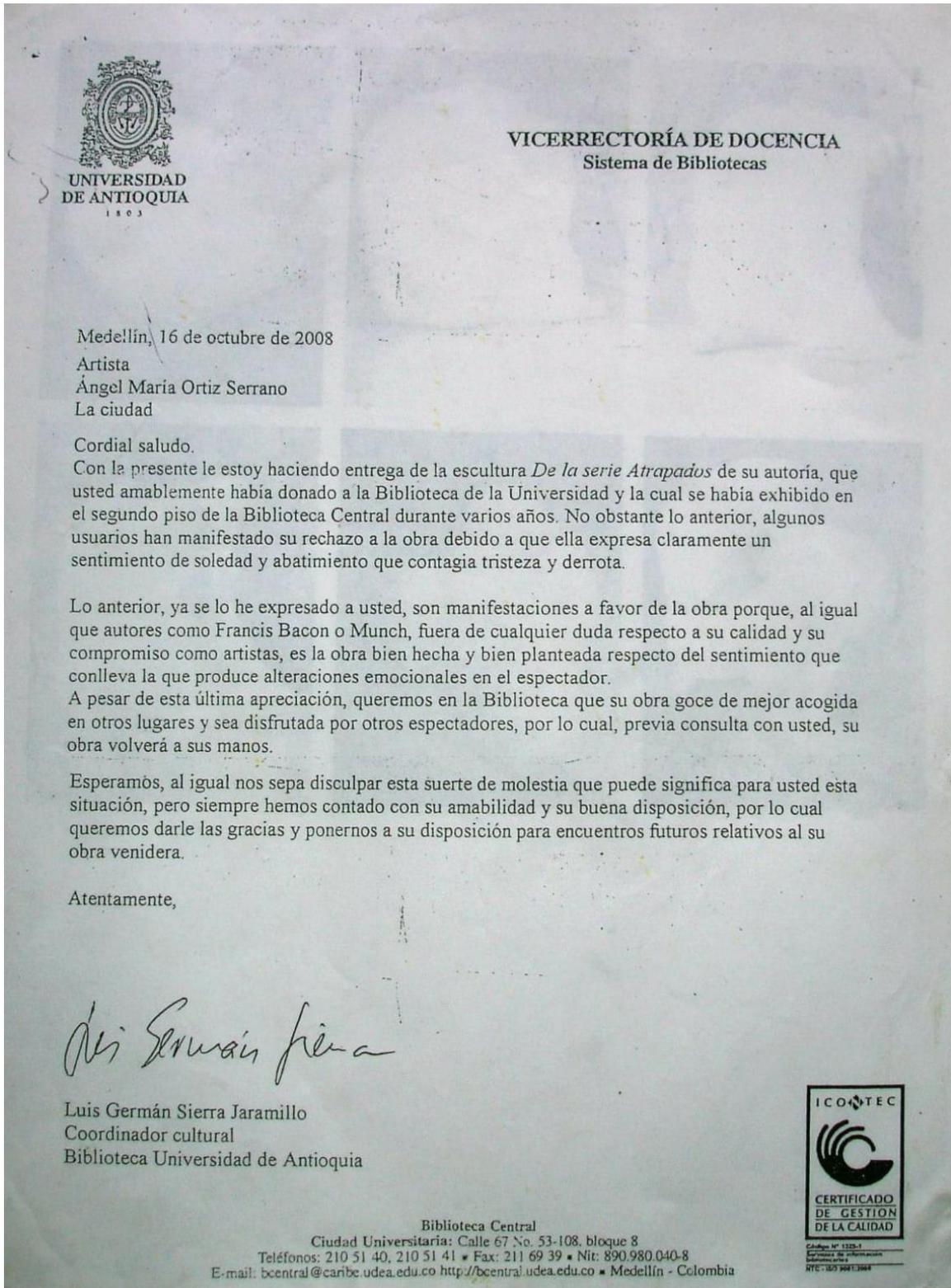
Mayo 19 de 2023

Nombre del Participante  
(En letras de imprenta)

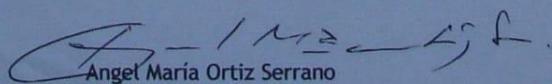
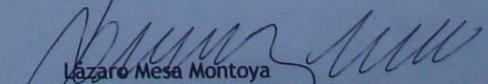
Firma del Participante

Fecha

## Anexo G. Carta Coordinador Cultural Biblioteca Carlos Gaviria Díaz



## Anexo H. Acta de donación MUUA

	UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA VICERRECTORIA DE EXTENSIÓN MUSEO UNIVERSITARIO / COLECCIÓN DE HISTORIA																												
<b>ACTA DE DONACIÓN</b>																													
Medellín 13 de marzo de 2008.																													
El Maestro en Artes Plásticas Angel María Ortiz Serrano identificado con la cédula de ciudadanía número 13.444.037 de Cúcuta hace entrega a la Colección de Historia del Museo Universitario de la siguiente obra con carácter de donación.																													
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr style="background-color: #0056b3; color: white;"> <th colspan="2">NOMBRE DE LA OBRA</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td colspan="2">De la Serie Atrapados "propuesta escultórica para intervenir espacios públicos y/o privados.</td> </tr> <tr style="background-color: #0056b3; color: white;"> <th colspan="2">AUTOR</th> </tr> <tr> <td colspan="2">Angel María Ortiz Serrano</td> </tr> <tr style="background-color: #0056b3; color: white;"> <th colspan="2">TÉCNICA</th> </tr> <tr> <td colspan="2">Escultura en yeso</td> </tr> <tr style="background-color: #0056b3; color: white;"> <th colspan="2">FECHA</th> </tr> <tr> <td colspan="2">2003</td> </tr> <tr style="background-color: #0056b3; color: white;"> <th colspan="2">MEDIDAS</th> </tr> <tr> <td style="width: 20%;">Alto</td> <td>57 cms</td> </tr> <tr> <td>Ancho</td> <td>61 cms</td> </tr> <tr> <td>Profundidad</td> <td>40 cms</td> </tr> <tr style="background-color: #0056b3; color: white;"> <th colspan="2">OBSERVACIONES</th> </tr> <tr> <td colspan="2"> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La escultura presenta fracturas en los dedos de ambos pies. Posee "manchas de pintura" en la espalda.</li> <li>2. La escultura esta realizada a escala humana.</li> <li>3. La escultura fue donada a la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia y luego devuelta a su autor por considerar que esta producía sentimientos de tristeza y derrota.</li> </ol> </td> </tr> </tbody> </table>	NOMBRE DE LA OBRA		De la Serie Atrapados "propuesta escultórica para intervenir espacios públicos y/o privados.		AUTOR		Angel María Ortiz Serrano		TÉCNICA		Escultura en yeso		FECHA		2003		MEDIDAS		Alto	57 cms	Ancho	61 cms	Profundidad	40 cms	OBSERVACIONES		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. La escultura presenta fracturas en los dedos de ambos pies. Posee "manchas de pintura" en la espalda.</li> <li>2. La escultura esta realizada a escala humana.</li> <li>3. La escultura fue donada a la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia y luego devuelta a su autor por considerar que esta producía sentimientos de tristeza y derrota.</li> </ol>	
NOMBRE DE LA OBRA																													
De la Serie Atrapados "propuesta escultórica para intervenir espacios públicos y/o privados.																													
AUTOR																													
Angel María Ortiz Serrano																													
TÉCNICA																													
Escultura en yeso																													
FECHA																													
2003																													
MEDIDAS																													
Alto	57 cms																												
Ancho	61 cms																												
Profundidad	40 cms																												
OBSERVACIONES																													
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. La escultura presenta fracturas en los dedos de ambos pies. Posee "manchas de pintura" en la espalda.</li> <li>2. La escultura esta realizada a escala humana.</li> <li>3. La escultura fue donada a la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia y luego devuelta a su autor por considerar que esta producía sentimientos de tristeza y derrota.</li> </ol>																													
Entrega:	Recibe:																												
 Angel María Ortiz Serrano No Cédula: 13.444.037.	 Lázaro Mesa Montoya No cédula: 71.772.580. Curador Colección de Historia																												